8b
N
6923
.B9
K5
1914

mstler-
Monographien

Michelangelo

von

H. Knackfuß

Liebhaber-Ausgaben

Nr. 4

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von
H. Knackfuß

4

Michelangelo

1914
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Michelangelo

von H. Knackfuß

Mit 121 Abbildungen nach Gemälden, Skulpturen und Zeichnungen, darunter fünf farbigen Einschaltbildern ⁂ Zwölfte Auflage

1914

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 100 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—100) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/michelangelo00knac_2

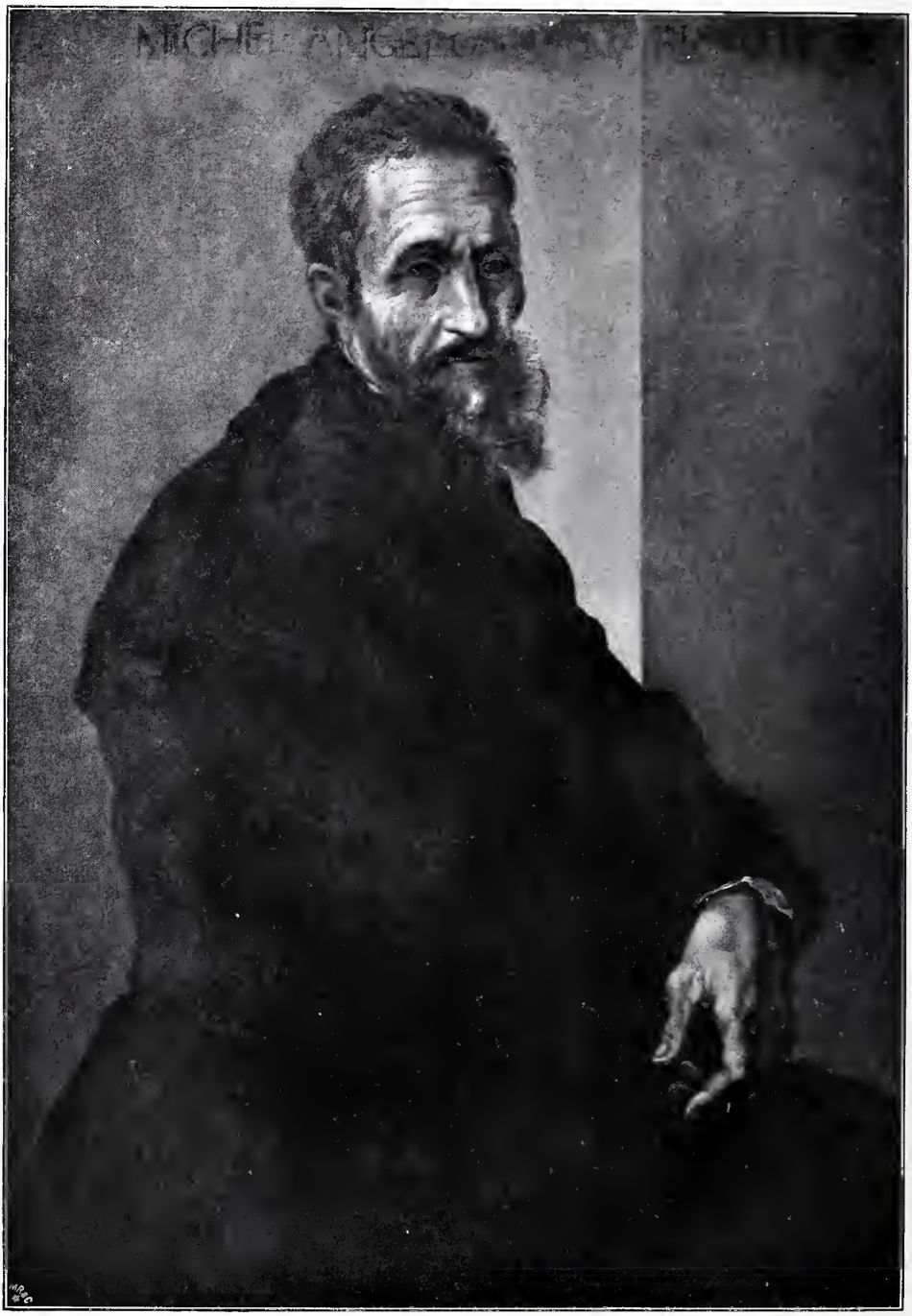


Abb. 1. Michelangelo Buonarroti.
Bildnis von unbekannter Hand. In der Uffizien-Galerie zu Florenz.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E.

Michelangelo.

Lodovico, Leonardos Sohn, Buonarroti Simoni, der Sproß eines alten Florentiner Adelsgeschlechtes, wurde im Herbst 1474 von der Republik Florenz, deren Oberhaupt damals Lorenzo de' Medici war, mit dem Amt eines Podestà — Bürgermeisters und Richters — von Castello di Chiusi und Caprese betraut. Während dieser seiner Amtszeit, die auf ein halbes Jahr bemessen war, schenkte ihm seine Gattin Francesca den zweiten Sohn, worüber er folgenden Vermerk in das Familienbuch eintrug: „Ich bekunde, daß heute am 6. März 1474 mir ein Kind männlichen Geschlechts geboren worden ist; ich habe ihm den Namen Michelagnolo gegeben; er ist geboren am Montag morgen gegen vier oder fünf Uhr, während ich Podestà von Caprese bin, und in Caprese ist er geboren. Paten waren die unten Genannten. Er wurde getauft am 8. desselben Monats in der Kirche S. Giovanni zu Caprese. (Es folgt die Nennung der Taufzeugen, neun an der Zahl.) Ich bemerke, daß es der 6. März 1474 nach Florentiner Rechnung ab incarnatione ist, nach römischer Rechnung a nativitate ist es 1475." Der Geburtstag ist demnach auch nach unserer Zeitrechnung der 6. März 1475. Der Florentiner Kalender begann das Jahr mit dem Tage der Menschwerdung des Herrn (25. März), der römische mit dem Tage der Geburt des Herrn; der Gebrauch, nicht den ersten, sondern den achten Tag nach der Christnacht als Anfangstag des Jahres zu betrachten und so die christliche Zeitrechnung mit dem altrömischen Kalender in Übereinstimmung zu bringen, kam erst im siebzehnten Jahrhundert zu allgemeiner Durchführung. Zu der Schreibweise des Namens Michelagnolo ist zu bemerken, daß sie auf der Aussprache des Wortes angelo in alter Florentiner Mundart beruht.

Nach der Sitte der Zeit wurde dem Knaben das Horoskop gestellt; man fand, daß er unter verhängnisvollem und glücklichem Stern geboren sei, und las aus der Stellung der Gestirne, daß man von seiner Hand und von seinem Geiste wunderbare und staunenswürdige Dinge erwarten dürfe.

Als die Amtszeit Lodovicos abgelaufen war, kehrte er nach Florenz zurück und lebte zeitweilig auf seiner in der Nähe der Stadt, in dem Dorfe Settignano, gelegenen Besitzung. Hier bekam das Kind als Amme eine Steinmetzenfrau, die auch die Tochter eines Steinmetzen war; darum sagte Michelangelo im Alter scherzweise zu seinem Schüler und Lebensbeschreiber Vasari, er habe die Mittel der Bildhauerkunst mit der Ammenmilch eingesogen. Der Drang nach künstlerischer Tätigkeit äußerte sich früh und unwiderstehlich. Während Michelangelo eine gelehrte Schule besuchte, benutzte er jeden freien Augenblick zum Zeichnen. Lodovico Buonarroti war in einem merkwürdigen Ahnenstolz befangen, und er ereiferte sich über die Nebenbeschäftigung Michelangelos als über etwas Unwürdiges. Aber seine heftige Mißbilligung wich der Überzeugung, daß er die Neigung seines Sohnes, die zu unterdrücken er mit keiner Gewalt vermochte, für sich und seine Familie nutzbringend machen könnte, und er bestimmte ihm die Malerei als Beruf. Am 1. April 1488 schloß Lodovico Buonarroti mit Domenico Ghirlandajo, einem der trefflichsten Maler von Florenz, und mit dessen Bruder David einen Vertrag, wonach Michelangelo bei ihnen in dreijähriger Lehrzeit die Malerei erlernen sollte; für die Dienste, die er seinen Meistern in dieser Zeit leisten würde, sollte er eine Vergütung von 24 Gulden oder 96 Lire (ungefähr 165 Mark) bekommen. In den Lebensbeschreibungen Michelangelos, die von Vasari und Condivi — gleichfalls einem seiner Schüler — herausgegeben wurden, ist mancherlei erzählt von den Proben ungewöhnlicher Begabung, durch die der dreizehnjährige Michelangelo das Staunen seines Lehrers und seiner Mitschüler erregte. Besondere Bewunderung fand auch außerhalb der Werkstatt eine bemalte Nachzeichnung des berühmten Kupferstiches von Martin Schongauer, welcher den

Abb. 2. Faunskopf. Federzeichnung. Im Louvre-Museum zu Paris. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 4.)

heiligen Einsiedler Antonius darstellt, wie er von Teufeln in der Luft umhergezerrt wird. Wie der deutsche Meister die tierischen Formen, in die er die Teufelsgestalten kleidete, mit gewissenhafter Sorgfalt nach der Natur gezeichnet hatte, so studierte der junge Michelangelo auf dem Fischmarkte die Farben der Schuppen, der Flossen und der Augen verschiedener Fische, um den naturgetreuen Formen eine entsprechende Naturtreue der Farben geben zu können. Diese bis ins kleinste gehende Gewissenhaftigkeit des Naturstudiums war ein Zug der Zeit, und sie entsprach wohl so recht dem Geiste, der in Ghirlandajos Werkstatt lebte. Eine Zeichnung nach dem Wirklichen war es auch, durch die Meister Domenico zu der Äußerung hingerissen wurde, daß der Lehrling mehr verstehe, als er selber: Michelangelo hatte, als Ghirlandajo an dem Freskenschmuck von S. Maria Novella arbeitete, das Malergerüst mit einigen darauf beschäftigten Gehilfen naturgetreu abgezeichnet. Die Geschicklichkeit seiner Hand übte der junge Maler, indem er Kupferstiche alter Meister Strich für Strich bis zur Erzielung einer vollkommenen Täuschung mit der Feder nachbildete. Von der erstaunlichen Gewandtheit in der Handhabung der Zeichenfeder, die sich Michelangelo auf diese Weise erwarb, machte er bei der Ausführung seiner Studien und Einfälle gern Gebrauch. Es gibt Federzeichnungen von ihm, in denen eine unvergleichliche Durchbildung der Formen erreicht und in denen der Weg gleichsam vorgezeichnet ist, auf welchem die Kupferstecherkunst zur größten Vollkommenheit gelangen sollte. Als Beispiel mag der in der Sammlung des Louvre befindliche Faunskopf dienen, mit dessen scharfen, wunderlichen Zügen der junge Michelangelo eine ihn nicht befriedigende Rötelzeichnung eines weiblichen Profils zugedeckt hat (Abb. 2).

Lorenzo de' Medici, dem die Zeitgenossen den von der Geschichte festgehaltenen Beinamen il Magnifico, der Herrliche, gaben, empfand es in seiner allseitigen Fürsorge für den Glanz des von ihm geleiteten Staatswesens als einen Mangel, daß Florenz sich nicht mehr in dem gleichen Maße durch den Ruhm seiner Bildhauer, wie durch denjenigen seiner Maler auszeichnete. Darum richtete er in seinem Garten auf dem Platz S. Marco eine Art von Kunstschule ein, deren Leitung er dem Aufseher seiner Antikensammlung, dem Bildhauer Bertoldo, übertrug. Bertoldo war ein Schüler des berühmten Donatello; wegen seines hohen Alters arbeitete er selbst nicht mehr, aber er galt für einen ausgezeichneten Lehrer. Lorenzo fragte bei Ghirlandajo an, ob er in seiner Werkstatt vielleicht junge Leute habe, welche Neigung zur Bildhauerei bekundeten. Darauf schickte ihm der Maler mit andern von seinen Schülern den jungen Buonarroti zu.

Michelangelo erregte schon durch seine ersten Tonmodellierungen die besondere Aufmerksamkeit Lorenzos. Nach kurzer Zeit versuchte er sich, obgleich er nie zuvor

Abb. 3. Die Madonna an der Treppe. Marmorrelief.
Im Hause Buonarroti zu Florenz. (Zu Seite 7.)

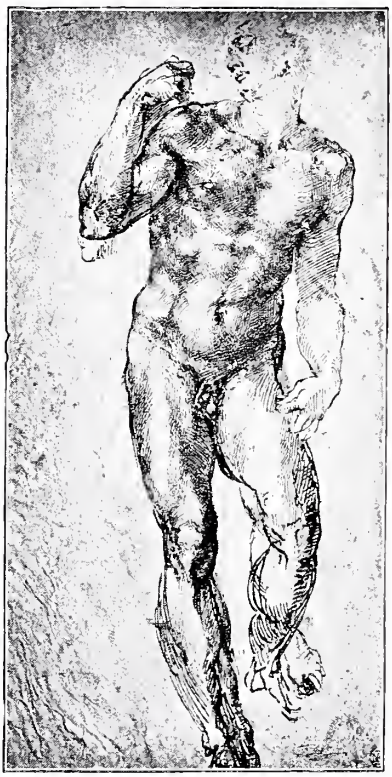


Abb. 4. Bewegungsstudie. Federzeichnung. Im Louvre-Museum zu Paris. (Zu Seite 10.)

einen Meißel in der Hand gehabt hatte, an einem Stückchen Marmor und meißelte nach einem verstümmelten antiken Faunskopf eine grinsende Maske; dabei verschärfte er den Ausdruck des Vorbildes und ließ zwischen den zum Lachen verzogenen Lippen die Zähne hervorblicken. Lorenzo sah das Werk und bewunderte den Mut und die Selbständigkeit des jungen Künstlers. Da er scherzend bemerkte, es sei doch ein Fehler an der Arbeit, denn so alte Leute könnten kein so vollständiges Gebiß mehr haben, meißelte Michelangelo nachträglich mit kindlicher Gewissenhaftigkeit eine naturgetreue Zahnlücke in den Mund seiner Maske. — So wird erzählt, und im Nationalmuseum zu Florenz wird eine Faunsmaske mit Zahnlücke als Werk des vierzehnjährigen Michelangelo gezeigt. Wenn diese Fratze wirklich die Bedeutung haben sollte, die erste Marmorarbeit Michelangelos zu sein, so braucht man sie darum doch nicht mit künstlerischen Ansprüchen zu betrachten.

Lorenzo fand an der Fähigkeit und an dem Wesen des jungen Künstlers solches Gefallen, daß er ihn unter seine Hausgenossen aufnahm. Dem Vater Michelangelos, der aus seinem altererbten Landbesitz nur ein kümmerliches Einkommen zog, versprach er zum Dank für

Abb. 5. Anatomische Studien. Federzeichnung. In der Uffizien-Galerie zu Florenz. (Zu Seite 10.)

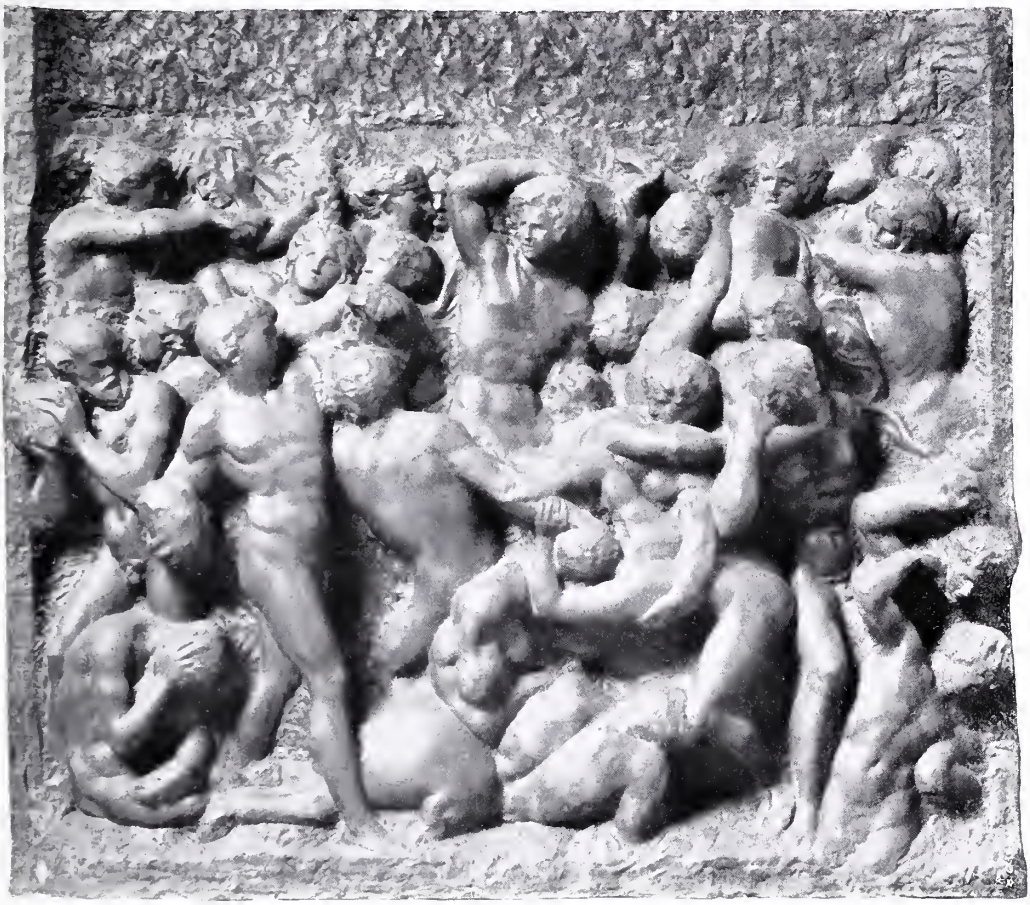


Abb. 6. Kampf der Lapithen und Kentauren. Marmorrelief.
Im Hause Buonarroti zu Florenz. (Zu Seite 7.)

seine Einwilligung ein Amt. Als Lodovico daraufhin um eine freigewordene Stelle beim Zollamt bat, gab Lorenzo ihm den Posten, die Bescheidenheit des Wunsches mit den Worten mißbilligend: „Du wirst immer arm bleiben." Dem Michelangelo wies er zur Unterstützung seines Vaters ein monatliches Einkommen von fünf Dukaten an, und um ihm seine besondere Gunst zu bezeugen, schenkte er ihm einen violetten Mantel.

So lebte Michelangelo über drei Jahre lang, von 1489 bis 1492, im Mediceerpalast. Er speiste mit den Söhnen des Staatsoberhauptes, er genoß die Unterweisungen von deren Erzieher, dem berühmten Gelehrten und Dichter Poliziano, und bewegte sich in den bunten Gesellschaften und den Versammlungen geistreicher Männer, die das Haus des großen Mediceers belebten.

Zwei Marmorwerke, die Michelangelo in jener Zeit nach eigener Erfindung ausführte, werden in der Kunstsammlung des Hauses Buonarroti zu Florenz aufbewahrt. Beide sind halberhabene Arbeiten, aber von ganz verschiedener Art. Das eine ist ein Madonnenbild, in flachem, zartem Relief in der Weise Donatellos, des Altmeisters der Florentiner Renaissance, ausgeführt. Man sieht die Jungfrau ganz von der Seite; sie sitzt in ruhiger Würde, das Kind unter dem Mantel an die Brust legend, auf einem Stein am Fuß einer Treppe, auf der sich mehrere Kinder bewegen (Abb. 3). Das andere Bildwerk, von Michelangelo auf eine von Poliziano gegebene Anregung hin geschaffen, stellt den Kampf der Lapithen und Kentauren vor (Abb. 6). Hier hat der junge Künstler neue und

Abb. 7. Leuchtertragender Engel.
Marmorfigur. In der Kirche S. Domenico zu Bologna. (Zu Seite 12.)

selbständige Wege betreten. In dem freien, stark hervorspringenden Relief erkennt man das Studium antiker Sarkophagbildwerke; aber in der Reckenhaftigkeit und der ungestümen Wucht der Männerleiber, die in wildem Kampfe durcheinander wogen, kommt die Eigenart Michelangelos machtvoll zum Durchbruch. Die Ausführung der nackten Körper ist so vollkommen, daß sie bei einem so jugendlichen Bildhauer geradezu unbegreiflich erscheint, und Vasari sagt mit Recht, daß man nicht das Werk eines jungen Mannes, sondern das eines angesehenen, in seinen Studien durchgebildeten und in seiner Kunst erfahrenen Meisters zu sehen glaube. Es wird erzählt, daß Michelangelo in späterem Alter beim Anblick dieser Jugendarbeit es seufzend beklagt habe, daß ihm nicht gestattet gewesen sei, sich ausschließlich der Bildhauerkunst zu widmen.

An die Art und Weise des Bertoldo erinnert nichts in diesen Werken. Aber die Ähnlichkeit mit dessen Arbeiten läßt sich wahrnehmen in einem kleinen Marmorstandbild des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin, einem Apollo. Man kann annehmen, daß Michelangelo in seiner Schülerzeit die Figur gemeißelt hat; sie ist unfertig geblieben.

Eine Quelle der Belehrung waren für Michelangelo, wie für das ganze damalige Künstlergeschlecht von Florenz, die in den zwanziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts gemalten Fresken des Masaccio in der Brancacci-Kapelle der Kirche del Carmine. Michelangelo zeichnete die bewunderten Vorbilder mit größerem Geschick nach als irgendeiner der anderen, die sich dem gleichen Studium hingaben. Der Neid erwachte und die Feindseligkeit der Neider wurde gesteigert durch Michelangelos Fehler, sich über die schlechten Zeichnungen seiner Genossen lustig zu machen. Eines Tages versetzte ihm einer der jungen Leute, die in der Brancacci-Kapelle zeichneten, Pietro Torrigiano, der auch Michelangelos Mitschüler im Garten von S. Marco war, einen so heftigen Faustschlag ins Gesicht, daß er ihm das Nasenbein zertrümmerte. Torrigiano floh nach dieser Tat und wurde aus Florenz verbannt. Michelangelo blieb entstellt. In dem schönheitsfrohen Zeitalter, in dem er lebte, hat der Künstler die eigene Häßlichkeit bitter empfunden; sie war ihm eine dauernde Pein.

Dem sorgenfreien und anregenden Leben an dem glanzvollen Mediceerhofe machte der Tod Lorenzos des Herrlichen (am 8. April 1492) ein Ende. Michel-

angelo kehrte in das Haus seines Vaters zurück. Er kaufte einen unbenutzt liegenden Marmorblock und meißelte daraus einen Herkules. Dieses überlebensgroße Standbild kam im Palazzo Strozzi zur Aufstellung. Aber 1529 wurde es verkauft und von seinem neuen Besitzer an König Franz I. von Frankreich geschickt; im siebzehnten Jahrhundert stand es in einem Garten von Fontainebleau; dieser Garten wurde 1713 zerstört, um für neue Anlagen Platz zu schaffen, und Michelangelos bewunderter Herkules ist seitdem verschwunden. Verschwunden ist auch ein kleines Bildwerk, das Michelangelo im Jahre 1494 ausführte: ein hölzernes Kruzifix, das auf dem Hochaltar der Kirche S. Spirito zu Florenz aufgestellt wurde. Der Prior von S. Spirito bewies dem jungen Künstler seine Dankbarkeit, indem er ihm im Kloster mehrere Zimmer zur Verfügung stellte, wo er ungestört seinem Wissensdrang Genüge tun und durch das Zergliedern von Leichen sich eine eingehende Kenntnis vom Bau des menschlichen Körpers verschaffen konnte.

Michelangelo betrieb das Studium der Anatomie mit großer Gründlichkeit. So oft es ihm möglich war, vertiefte er sich in diese Forschungen, er hat sie

Abb. 8. Der Heilige Petronius.
Marmorfigur. In der Kirche S. Domenico zu Bologna.
(Zu Seite 12.)

Abb. 9. Johannes der Täufer als Knabe.
Marmorfigur. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
(Zu Seite 13.)

erſt im Alter eingeſtellt, als er durch eine Magenſchwäche körperlich dazu gezwungen wurde. Unter den erhaltenen Zeichnungen des Meiſters finden ſich mehrfach anatomiſche Skizzen (Abb. 5). Aber auch jede Aktſtudie iſt eine Urkunde ſeines Wiſſens und ſeiner eindringenden Beobachtung (Abb. 4). Wenn er nach dem lebenden Modell ſtudierte, pflegte er eine wundervoll ausgeführte Zeichnung herzuſtellen. In ſeinen jüngeren Jahren benutzte er dazu mit Vorliebe die Feder; ſpäter bevorzugte er den Rötel und die ſchwarze Kreide. Viele der vorhandenen Studienblätter, aus der Jugendzeit wie aus dem Alter, laſſen erkennen, daß er ohne Modell, aus dem Gedächtnis, auf Grund ſeiner vollkommenen Kenntnis der Knochen und Muskeln, ſich über die gerade in Frage kommende Anſicht eines menſchlichen Körpers oder Körperteiles Rechenſchaft zu geben geſucht hat; die Haut erſcheint dabei ſozuſagen nur wie ein dünner Überzug über den formbeſtimmenden Teilen.

Die Zahl der mit Michelangelos Namen belegten Zeichnungen iſt groß. Aber in den letzten Jahr-

zehnten hat prüfende Sichtung der Forscher die Zahl der Blätter, die mit Recht den Namen führen, erheblich eingeschränkt. Neben vielen, die ganz irriger Weise ihm zugeschrieben wurden, und neben solchen, die als Nachzeichnungen nach fertigen Werken leicht zu erkennen waren, sind zahlreiche Kopien festgestellt worden, geschickte Nachbildungen von Zeichnungen des Meisters. Die Kopien sind zum Teil mit großer Treue von geübten Händen ausgeführt, und einzelne von ihnen haben den besonderen Wert, daß nur durch sie die Kenntnis von nicht mehr vorhandenen Originalen erhalten ist. Michelangelo hat bisweilen unter seinen Studien- und Skizzenblättern durch Verbrennen aufgeräumt.

Abb. 10. Cupido. Marmorfigur.
Im Viktoria- und Albert-Museum zu London. (Zu Seite 15.)

Piero de' Medici, Lorenzos Sohn und Nachfolger, hatte nicht dessen glänzende Eigenschaften geerbt. Zwar setzte er den Michelangelo, der ihm in dem ungewöhnlich kalten Januar des Jahres 1494 den Gefallen tat, im Hofe des Palastes einen kunstvollen Schneemann aufzubauen, wieder in die Stellung ein, die er unter Lorenzo innegehabt hatte, aber er schätzte einen spanischen Schnelläufer ebenso hoch wie den vielverheißenden jungen Künstler. Florenz ertrug die Herrschaft Pieros nicht lange; im November 1494 wurden die Mediceer vertrieben. Michelangelo ging diesem Ereignis, das er herannahen sah, aus dem Wege; der Traum eines Freundes, dem Lorenzo der Herrliche warnend erschienen war, soll ihn veranlaßt haben, Florenz zu verlassen. Er begab sich zunächst nach Venedig und dann, da er dort keine Beschäftigung fand, nach Bologna, wohin sich auch die Mediceer geflüchtet hatten. Hier brachte ihn der Umstand, daß er es versäumt hatte, sich ein Kennzeichen geben zu lassen, welches zu tragen das Mißtrauen der städtischen

Abb. 11. Bacchus. Marmorfigur.
Im Nationalmuseum zu Florenz. (Zu Seite 16.)

Regierung jedem Fremden vorschrieb, in Verlegenheit. Er wurde zu einer Geldstrafe von 50 Bologneser Pfund — eine Summe, die auf ungefähr 64 Mark berechnet wird — verurteilt, und er besaß nicht mehr soviel Geld. Einer der Stadtvorsteher, Giovanni Francesco Aldovrandi, hatte Mitleid mit dem jungen Künstler, befreite ihn aus seiner Verlegenheit und gab ihm ehrenvolle Beschäftigung. An der berühmten „Arca", dem Grabmal des heiligen Domenicus, hatte der vor kurzem gestorbene Bildhauer Niccolo von Bari — gewöhnlich nach seiner Tätigkeit an eben diesem Werk Niccolo dell' Arca genannt — zwei kleine Heiligenstandbilder unausgeführt gelassen, und zu einem leuchtertragenden Engel, mit dem er das Grabmal an der einen Seite geschmückt hatte, fehlte das Gegenstück. Michelangelo machte die drei Figuren, den knienden Engel (Abb. 7) und die Heiligen Petronius und Proculus. Den Bischof Petronius stellte er in Amtstracht dar, mit dem Modell der Kirche auf dem Arm (Abb. 8), den Proculus als eine fast bäuerliche Erscheinung in enger, die Körperformen begleitender Kleidung. Das Petroniusstandbild und der Engel sind immer auf ihren Plätzen an der Arca geblieben. Das Proculusstandbild wurde schon im sechzehnten Jahrhundert durch eine andere Figur ersetzt, weil es heruntergestoßen und zerbrochen war; es galt lange als nicht mehr vorhanden, und erst im Beginne des zwanzigsten Jahrhunderts ist es wieder hergestellt und von neuem auf seinen Platz gebracht worden. Alle drei unterscheiden sich durch ihren eigentümlich derben — man kann wohl sagen ungeschickten — Faltenwurf augenfällig von den Werken der älteren Meister.

Michelangelo blieb länger, als es die Ausführung dieser verhältnismäßig geringfügigen Arbeiten erforderte, in Bologna. Sein Gönner Aldovrandi, dem es besonderen Genuß bereitete, wenn Michelangelo in seiner toskanischen Aussprache aus den Werken der großen toskanischen Dichter Dante, Petrarca, Boccaccio vorlas, hätte ihn gern dort festgehalten. Aber noch im Laufe des Jahres 1495 kehrte Michelangelo,

der in Bologna seine Zeit zu verlieren glaubte, nach Florenz zurück. Hier stand damals der begeisterte Prediger Savonarola an der Spitze des Volkes; auf dessen Veranlassung wurde im Palast der Signoria der große Saal erbaut, der die Versammlungen der durch die neue Verfassung geschaffenen zahlreichen Volksvertretung aufnehmen sollte. Es heißt, daß neben anderen berühmten Künstlern auch Michelangelo ungeachtet seiner Jugend über diesen Saalbau um Rat gefragt worden sei.

Ein Angehöriger einer Nebenlinie des Mediceerhauses, Lorenzo di Pierfrancesco (d. h. Pierfrancescos Sohn), hatte in Florenz verbleiben dürfen. Für diesen führte Michelangelo einen „Giovannino" (Johannes der Täufer als Knabe) in Marmor aus. Der Giovannino ist verschollen. Es bleibt unwahrscheinlich, daß er, wie man geglaubt hat, wiedergefunden wäre in einer jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin befindlichen Figur, welche Johannes als einen halbwüchsigen Knaben darstellt, der im Begriff ist, den aus einer Honigwabe in ein Ziegenhorn geträufelten Honig zu kosten. Die ganze Erscheinung der Figur hat etwas dem Wesen Michelangelos Fremdes, trotz allem was für dessen Urheberschaft geltend gemacht werden kann (Abb. 9). Ähnliche, oder noch schwerere Bedenken wie bei dem Johannes des Berliner Museums bestehen in bezug auf eine dem jungen Michelangelo zugeschriebene liegende Marmorfigur im Nationalmuseum zu Florenz, die den vom Eber zu Tode verwundeten Adonis darstellt.

Abb. 12. Der Apostel Matthäus. Unvollendete Marmorfigur. In der Akademie zu Florenz. (Zu Seite 25.)

Nach dem Giovannino führte Michelangelo einen schlafenden Liebesgott in Marmor aus. Dabei bemühte er sich, dem Vorbild der Antike zu folgen, und das gelang ihm so gut, daß Lorenzo di Pierfrancesco ihm riet, er solle der Figur künstlich ein altes Aussehen geben, dann könnte er sie in Rom als antik verkaufen. Ein geschäftskluger Zwischenhändler machte sich diesen Gedanken zunutze, brachte den Liebesgott nach Rom und verkaufte ihn dem Kardinal Riario als eine eben

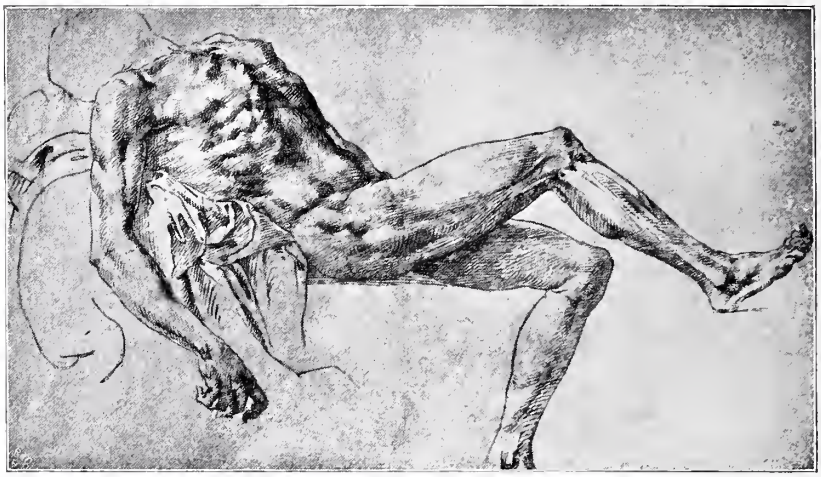


Abb. 13. Studie nach einer Leiche. In der Albertina zu Wien. (Zu Seite 17.)

ausgegrabene Antike; nicht zufrieden damit, den Käufer betrogen zu haben, betrog er auch den Künstler, indem er ihm von 200 Dukaten, die er bekommen, nur 30 auszahlen ließ. Als der Kardinal durch einen Boten, den er nach Florenz schickte, um über die Herkunft der Figur Erkundigungen einzuziehen, von Michelangelo erfuhr, daß dieser der Schöpfer des schlafenden Cupido sei, machte er aus Verdruß darüber, daß er sich hatte täuschen lassen, den Handel rückgängig. Zugleich aber gab er Veranlassung, daß Michelangelo nach Rom übersiedelte. Es wird erzählt, der kunstverständige Bote Riarios habe sich von der hohen Meisterschaft Michelangelos überzeugt durch den Anblick einer Hand, die dieser gerade zeichnete, als er ihn durch seinen Besuch überraschte. — Der Cupido kam später in den Besitz der Markgräfin Isabella von Mantua, die ihn anfangs auch für antik hielt, nachher aber in ihm ein Werk, das als moderne Arbeit nicht seinesgleichen habe, schätzte. Wo der Cupido seitdem verblieben, ist ungewiß.

Am 25. Juni 1496 kam Michelangelo in Rom an. Er schrieb alsbald an Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici einen (im Staatsarchiv zu Florenz noch vorhandenen) Brief, aus dem wir erfahren, daß er sich gleich nach seiner Ankunft dem Kardinal Riario vorstellte, daß dieser ihn freundlich aufnahm und ihn mit der Ausführung einer lebensgroßen Marmorfigur beauftragte; daß Michelangelo jenen Zwischenhändler, der das Geschäft mit dem Cupido gemacht hatte, aufsuchte, um sich die Figur, gegen Zurückerstattung des dafür empfangenen Geldes, wiedergeben zu lassen, daß dieser ihm aber ganz grob antwortete, lieber würde er das Kind in hundert Stücke zerschlagen; ferner, daß Lorenzo dafür gesorgt hatte, daß es dem jungen Künstler während der ersten Zeit seines Aufenthaltes nicht an Geld fehle.

Indessen sah sich Michelangelo in der Hoffnung, daß der Kardinal Riario, bei dem er fast ein Jahr lang wohnte, ihm reichliche Beschäftigung geben würde, getäuscht. Auch von jener gleich anfangs bestellten Figur ist keine Rede mehr. Die erste Arbeit, die er in Rom ausführte, war bescheiden genug. Der Barbier des Kardinals vergnügte sich damit, in Tempera zu malen, und Michelangelo zeichnete ihm einen heiligen Franciscus auf, den jener dann in Farben setzte; das Bild wurde auf einem Altar der Kirche S. Pietro in Montorio aufgestellt und ist später verschwunden.

Ein römischer Edelmann, Jacopo Galli, war der erste, der durch sein feines Kunstempfinden die Bedeutung Michelangelos erkannte. Er verschaffte dem jungen

Abb. 14. Pietà. Marmorgruppe. In der Peterskirche zu Rom. (Zu Seite 17.)

Florentiner Bildhauer Gelegenheit, an größeren Aufgaben sein Können zu erweisen. Galli bestellte bei Michelangelo zwei lebensgroße mythologische Marmorbilder, einen Cupido und einen Bacchus.

Der Cupido hat das Schicksal so vieler Jugendwerke Michelangelos geteilt, er ist verschollen. Ob man ihn in einer knienden Figur mit Bogen und Köcher wiedererkennen darf, die aus einer italienischen Sammlung in das Kensington-Museum zu London gekommen ist, erscheint fraglich (Abb. 10). Der Bacchus aber

ist wohlerhalten als das erste ganz unbezweifelte Zeugnis von Michelangelos Kunst, lebensgroße Gestalten aus einem Marmorblock herauszuhauen; er befindet sich im Nationalmuseum zu Florenz (Abb. 11). Michelangelo hatte Gelegenheit genug, antike Bacchusbilder zu sehen, und er hat sich auch insofern nach ihnen gerichtet, als er eine hochgewachsene Jünglingsgestalt mit weichen Formen wiedergab. Aber selbstverständlich konnte und wollte er in dem Gott des Weines keine Gottheit darstellen. Sein Bacchus feiert den Genuß des Weines; er gibt sich mit Behagen der seligen Stimmung des Rausches hin, und eine leichte Gedunsenheit seiner Körperformen verrät, daß er diesen Genuß nicht zum erstenmal kostet; er steht unsicher auf den Füßen, und mit einem Blick, der stier zu werden beginnt, liebäugelt er lächelnd mit dem erhobenen Trinkgefäß in seiner Rechten, während die Linke in dem Traubenvorrat wühlt, den ein naschender kleiner Faun bereit hält. Die gegenständliche Aufgabe der Darstellung ist bis ins äußerste durchgeführt, jede Form dient dem beabsichtigten Ausdruck, — dadurch unterscheidet der Bacchus sich sehr wesentlich von dem Londoner Cupido, dessen Stellung durchaus nicht als notwendiges Ergebnis seiner Tätigkeit erscheint. Die Verbildlichung des Weinrausches ist sprechend naturwahr. Sie müßte komisch, sie könnte vielleicht abstoßend wirken, wenn sie nicht gebunden wäre an eine Gestalt von herrlichster Schönheit, deren Anblick vollkommene Freude bereitet. Ungleiche Gefühle werden zusammengezwungen. So deutlich man in dem Bacchus die Macht der Eindrücke wahrnimmt, die der junge Künstler in Rom von der hier viel beredter als in Florenz sich ihm offenbarenden Kunst des Altertums empfing, ebenso deutlich gewahrt man das Regen der zum Bewußtsein erwachenden Eigenkraft.

Abb. 15. Skizze zu einem Davidstandbild. Federzeichnung auf einem Blatt, das umgekehrt eine Armstudie enthält. Mit Beischriften von der Hand Michelangelos. Im Louvre-Museum zu Paris. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 24.)

Durch Jacopo Gallis Vermittlung empfing der junge Meister von dem französischen Gesandten in Rom, Jean de Groslaye de Villiers, Abt von St. Denis und Kardinal des Titels von S. Sabina, den Auftrag, eine Pietà — die Klage um den Leichnam Christi — für die Kapelle des französischen Königs in der Peterskirche zu Rom zu meißeln. Der endgültige Vertrag hierüber, der sich noch im Archiv des Hauses Buonarroti befindet, wurde am 26. August 1498 geschlossen. Galli, der für Michelangelo das Schriftstück unterzeichnet hat, verspricht darin, daß das Werk so werden solle, wie kein zurzeit lebender Meister es machen könnte. Dieses Versprechen hat Michelangelo voll eingelöst. Er schuf etwas ganz Neues in seiner Erfassung einer Aufgabe, die unzählige Male künstlerisch behandelt worden war (Abb. 14). Er beschränkte die Gruppe auf die zwei Gestalten von Mutter und Sohn. Das hatten andere Künstler jener Zeit vielleicht schon vor ihm getan. Aber er war der erste und einzige, der die Gruppe zu einer so vollendeten künstlerischen Einheit brachte, und der ihr wahrhafte Natürlichkeit im Vereine mit Schönheitshoheit gab. Aus einer unergründlichen Innerlichkeit heraus brachte er den Schmerz der Gottesmutter zu menschlich wahrem Ausdruck, ohne die Mittel herbster Schilderung von Tod und Jammer, durch die ältere Maler und Bildhauer auf den Beschauer einwirkten. Michelangelo läßt den toten Christus auf dem Schoße Marias ruhen — wie das Kind auf den Knien der Mutter lag. Er hat den Körper als einen Leichnam geschildert, an dessen Totsein niemand zweifeln kann; er benutzte dazu eine Studie, die er mit eindringendem Fleiß nach einer Leiche zeichnete (Abb. 13). Aber an der Leiche, die er hier schaffend gestaltete, haben die ausgeprägten Todesmerkmale nichts Ent-

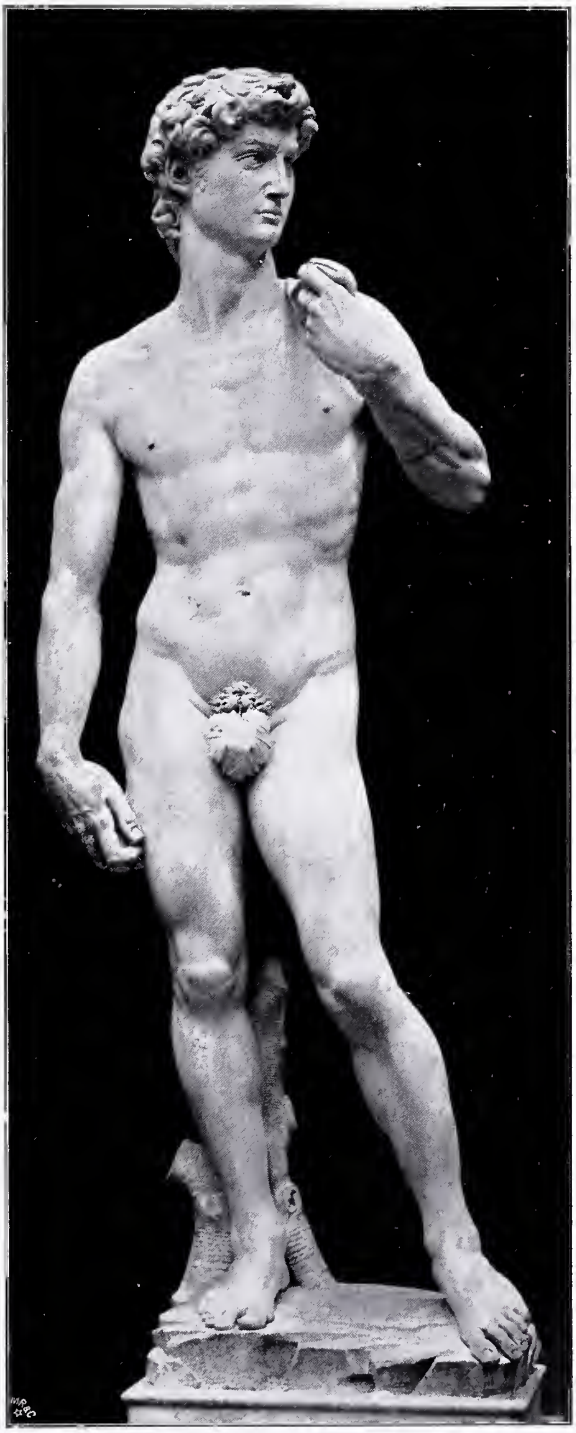


Abb. 16. David. Marmornes Kolossalstandbild. In der Akademie zu Florenz. (Zu Seite 21.)

Abb. 17. Maria mit den Kindern Jesus und Johannes. Unvollendetes Marmorrelief. In der Akademie zu London. (Zu Seite 26.)

stellendes; Gottesschönheit verklärt den Leib des Toten, der gestorben ist, um wieder aufzuerstehen. Die ruhige Schönheit des Leichnams wird gleichsam leuchtend hervorgehoben durch die weitfaltigen Massen von Marias Gewändern, die ihn mit einem bewegten Wechsel von Lichtern und Schatten umgeben. Die Mutter gibt dem schwer lastenden leblosen Körper mit ihrem Arm eine Stütze, wie sie das schlummernde Kind zu halten pflegte. Sie richtet die Augen auf den Toten, ohne zu schauen. Marias Gesicht ist jugendlich schön. Es wird vom Schmerz ebensowenig entstellt, wie das Antlitz Christi vom Tode. Und doch ist dieser Schmerz, der keine gewaltsame Äußerung sucht, unendlich tief. Die unbeschäftigte linke Hand bewegt sich, in einer kaum zum Bewußtsein gelangenden Bewegung; man kann nichts Ergreifenderes sehen. — Von den Zeitgenossen nahmen einige, an die in anderem Sinne wirklichkeitsmäßige Auffassung früherer Meister gewöhnt, an der Jugendlichkeit des Mariengesichtes Anstoß; Michelangelo wußte es mit theologischer Gelehrsamkeit zu rechtfertigen, daß die jungfräuliche Mutter in unvergänglicher Jugend darzustellen sei.

In diesem Werke offenbart sich Michelangelo als eine ganz selbständige Künstlerpersönlichkeit. Seine Schöpfung stand unabhängig neben der älteren Florentiner Kunst, wie neben der Antike. Ihrer Bedeutung bewußt, hat er die Pietà als das einzige unter all seinen Werken mit Urhebernamen bezeichnet. Vasari weiß über diese Namensinschrift ein Geschichtchen zu erzählen: Michelangelo hätte eines Tages gehört, wie in einer Gesellschaft von Fremden, die das Werk bewunderten, ein Mailänder Bildhauer als dessen Schöpfer genannt worden sei; daraufhin sei er in der Nacht mit einem Lichte hingegangen und habe seinen Namen in das

Abb. 18. Madonna. Marmorrelief. Im Nationalmuseum zu Florenz. (Zu Seite 27.)

Schulterband der Maria gemeißelt. In der Folgezeit durfte er mit gerechtem Stolz die Überzeugung hegen, daß niemand mehr seine Schöpfungen einem andern Urheber zuschreiben würde.

Die Pietà konnte nur wenige Jahrzehnte an dem Orte bleiben, für den sie bestimmt war, da der Neubau der Peterskirche die Kapelle der französischen Könige beseitigte. An ihrem jetzigen Platze in der Peterskirche wird der Genuß des Werkes beeinträchtigt durch ungünstige Aufstellung und Beleuchtung, durch den Riesenmaßstab des umgebenden Raumes und durch die störenden Zutaten eines Marmorkreuzes und zweier Bronzeengel.

Während Michelangelo in Rom sich mühte, Enttäuschungen erlitt und Erfolge errang, führte sein Vater in Florenz ein kümmerliches Leben. Lodovico Buonarroti hatte sein Amt durch die Vertreibung der Mediceer verloren, und die schlimmen Zustände der Stadt, in der infolge der endlosen Unruhen im Innern und der kriegerischen Verwicklungen nach außen Hunger und Teurung herrschten, brachten ihn in arge Bedrängnis. Sehnsüchtig harrte er auf die Heimkehr seines

Sohnes, der ihn von Rom aus nach Kräften unterstützte. „Ihr mögt mir glauben," schrieb Michelangelo in jener Zeit seines römischen Aufenthaltes, wo die Hoffnungen auf große Aufträge noch unerfüllt blieben, „daß auch ich Ausgaben und Mühe habe; aber was Ihr von mir verlangen werdet, das werde ich Euch schicken, und wenn ich mich als Sklaven verkaufen müßte." Nach der Vollendung der Pietà sorgte Michelangelo auch für seine jüngeren Brüder Buonarroto und Giovan Simone; er ermöglichte ihnen die Begründung eines Geschäftes, in welchem Wollstoffe bereitet und verkauft wurden. Buonarroto hatte diesen Beruf erlernt; er war bis zu dem Zeitpunkte, wo die Unterstützung Michelangelos ihm die Selbständigkeit ermöglichte, in dem Geschäft des berühmten Hauses Strozzi tätig, er kam zu Wohlstand und Ansehen, nahm mehrmals an der Regierung seiner Vaterstadt teil und wurde von Papst Leo X. durch den Grafentitel geehrt; in seinen Nachkommen hat das Geschlecht der Buonarroti bis in das neunzehnte Jahrhundert fortgelebt. Giovan Simone hatte wissenschaftlichen Studien obgelegen und genoß als Dichter einen gewissen Ruf; ihm behagte die kaufmännische Tätigkeit nicht lange, er zog es vor, in planlosen Reisen die Welt zu durchstreifen, und bereitete seinem Vater und Michelangelo schweren Kummer. Michelangelos älterer Bruder, Leonardo, hatte schon einen Beruf gefunden, ehe jener nach Rom ging; von den Predigten Savonarolas entzündet, war er in den Dominikanerorden eingetreten. Der jüngste Bruder endlich, Sigismondo, sechs Jahre jünger als Michelangelo, ergriff das Kriegshandwerk und folgte den Fahnen verschiedener Condottieri.

Im Jahre 1501 kehrte Michelangelo, den Wünschen seines Vaters folgend, nach Florenz zurück. Er brachte einen Auftrag mit, den wieder Jacopo Galli vermittelt hatte. Der Kardinal Francesco Piccolomini, der zwei Jahre später als Pius III. den päpstlichen Thron bestieg, bestellte bei Michelangelo den Figurenschmuck der Kapelle, die er im Dom zu Siena zum Gedächtnis seines großen Oheims Äneas Silvius (Papst Pius II.) hatte erbauen lassen. Fünfzehn kleine Figuren sollten zur Ausführung kommen: Christus, Apostel und andere Heilige, zwei Engel. Außerdem sollte eine vorhandene, aber unvollendet gebliebene Figur des heiligen Franciscus fertig gemacht werden; ihr Urheber war Michelangelos gewalttätiger Jugendgenosse Torrigiano, der die Kunst verließ, um sich den wilden Söldnern des Cesare Borgia einzureihen. Michelangelo führte innerhalb der nächsten drei Jahre vier von den Heiligenfiguren aus; dann ließ er diese Arbeit liegen, ungeachtet der Unannehmlichkeiten, die ihm hieraus erwuchsen. Es ist erklärlich, daß es ihm nicht mehr zusagte, einfache Heiligenbilder zu meißeln. Denn die Vaterstadt gab ihm Aufgaben, die höhere Anforderungen an seine Leistungsfähigkeit stellten und in denen seine eigentlichste Begabung, der Sinn für das Riesenmäßige und Gewaltige, zur Offenbarung kommen sollte.

Kurze Zeit nach der Unterzeichnung des Vertrages mit Franz Piccolomini, am 16. August 1501, verpflichtete sich Michelangelo gegenüber den Vorstehern des Dombaues zu Florenz, den Zunftmeistern der Wollenweber, zur Ausführung eines Kolossalstandbildes. Vor fast vierzig Jahren war die Anfertigung eines „Gigante", einer Figur von Riesengröße, die als ein Bild des biblischen David außen am Dom angebracht werden sollte, in Auftrag gegeben und begonnen worden. Aber die Ungeschicklichkeit eines Marmorarbeiters hatte das Werk verdorben. Seitdem lag der angehauene Block, der eine Höhe von neun Ellen ($5^1/_2$ m) hatte, nutzlos im Hofe der Dombauhütte, bis man im Jahre 1501 sich entschloß, ihn aufrichten und neu bearbeiten zu lassen, wenn auch nicht mehr für den ursprünglichen Zweck. Die Aufgabe soll zuerst dem Leonardo da Vinci angetragen worden sein, dann dem Andrea Sansovino. Michelangelo erbot sich mit glühendem Ehrgeiz zur Übernahme der Arbeit. Neben der Schwierigkeit, die an und für sich in der Gestaltung einer Figur von so großem Maßstabe lag, war

Abb. 19. Die heilige Familie. Ölgemälde. In der Uffizien-Galerie zu Florenz. (Zu Seite 27.)

hier die größere Schwierigkeit zu überwinden, daß der Künstler durch die Gestalt, welche der erste Bearbeiter des Blockes diesem bereits gegeben hatte, an bestimmte Umrisse gebunden und so in der Freiheit des Schaffens gehemmt war.

Michelangelo behielt den Gedanken bei, den Riesen als David zu gestalten. Er erschaute in dem, was der Marmorblock noch hergab, die Erscheinung eines jungen Helden, des David, der, erst an der Schwelle des Jünglingsalters stehend, den Feind seines Volkes niederstreckt. Er dachte sich den Heldenknaben nicht als den triumphierenden Sieger, wie ihn Donatello dargestellt hatte, sondern als ein Sinnbild der Tatbereitschaft und des entschlossenen Mutes; er sah ihn vor sich, wie er den Feind ins Auge faßt, wie er mit dem rechten Fuß sich feststellt für den Wurf, während er mit der linken Hand die Schleuder von der Schulter nimmt und in der rechten den Stein bereithält. Daß die Kolossalgestalt die Schönheit ihrer Formen gänzlich unverhüllt zeigen müsse, verstand sich für Michelangelo, der die antiken Kolosse auf dem Monte Cavallo in Rom gesehen hatte, ganz von selbst, und es wurde auch von den Zeitgenossen wie selbstverständlich hingenommen. Er ging mit Feuereifer an das Werk. Nachdem er eine kleine Skizze in Wachs modelliert hatte, die noch in der Sammlung des Hauses Buonarroti aufbewahrt wird, bestieg er am 13. September 1501 zum ersten Male das Gerüst, mit dem die Dombauverwaltung den Marmorblock hatte umgeben lassen, und begann die gewaltige Arbeit. Anfang 1504 war das Riesenbild des David vollendet (Abb. 16). Eine vom Dombauvorstand einberufene Versammlung von dreißig Männern, unter denen sich alle berühmten Künstler der Stadt befanden, beriet über den Platz

Abb. 20. Entwurf einer Madonna mit singenden Engeln. Kreidezeichnung. Im Louvre-Museum zu Paris. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 27.)

Eine Kopie in Erzguß ist auf der schönen Piazza Michelangelo in den neuen Anlagen im Süden der Stadt aufgestellt worden.

Während der Arbeit an dem Marmorkoloß nahm Michelangelo verschiedene neue Aufträge an. Ein zweiter David, in Lebensgröße, wurde bei ihm 1502 von Piero Soderini, der seit kurzem unter dem Titel eines Bannernherrn auf Lebenszeit an der Spitze des florentinischen Staatswesens stand, bestellt. Diese Figur sollte in Erzguß ausgeführt werden. Sie war bestimmt, als Geschenk der florentinischen Regierung an Pierre de Rohan, Marschall von Gié, geschickt zu werden; auf diesem Wege hoffte man das Wohlwollen des französischen Königs Ludwig XII., bei dem Rohan in großem Ansehen stand, für die Republik zu gewinnen, die sich durch den Krieg mit Pisa in schweren Verlegenheiten befand. Michelangelo verwendete keinen großen Eifer auf diese Arbeit. Er war bei ihr durch enge Vorschriften gebunden, vielleicht wurde sie ihm dadurch leid. Der Marschall hatte den Wunsch ausgesprochen, ein der Erzfigur von Donatello ähnliches Davidstandbild zu besitzen, und dem Wunsche sollte nachgekommen werden. Der Marschall fiel in Ungnade, bevor das Bildwerk fertig war. Erst im Jahre 1508 wurde der Bronze-David nach Frankreich geschickt; nicht an Rohan, der den Florentinern nichts mehr nutzen konnte, sondern an den Schatzmeister Ludwigs XII., Florimond Robertet. Er hat in Frankreich in verschiedenen Schlössern gestanden und ist wahrscheinlich während der großen Revolution zugrunde gegangen. — Eine Vorstellung, wie die Figur ausgesehen haben mag, bekommen wir durch eine im Louvre aufbewahrte kleine Skizze, die Michelangelo auf ein bereits benutztes Blatt, das er umdrehte, mit schnellen Federstrichen hingeworfen hat (Abb. 15). Die Zeichnung, die zuerst auf dem Blatte stand, ist als Studie für den rechten Arm des Marmor-David zu erkennen. Die Skizze des Bronze-David, so flüchtig sie ist, zeigt deutlich, wie Michelangelos Eigenart gegen die Gefahr einer allzu großen Annäherung an das Vorbild Donatellos gekämpft hat. Dieser trotzige Knabe, der nach dem Erfolge sich herausfordernd hinstellt und die Philister zu fragen scheint, ob sie nicht noch mehr Goliathe für ihn hätten, ist trotz der äußeren Ähnlichkeit mit dem Werke Donatellos ganz von Michelangelos innerem Wesen erfüllt. Als der Künstler die Skizze zeichnete, fiel ihm ein Gedanke ein, den er aufschrieb. Davitte cholla fromba e io chollarcho („David mit der Schleuder und ich mit dem Bogen"). Die Worte sind als

Abb. 23. Masken. Rötelzeichnung. Im Museum Wicar zu Lille. (Zu Seite 29.)

Vers zu lesen; vielleicht sollte ein Gedicht daraus werden. Darunter steht seine Namensunterschrift: Michelagniolo. Weiter unten stehen, ebenfalls in seiner schönen Handschrift, die Worte: Rette lalta cholonna (das Folgende undeutlich) — „Gerichtet ist die hohe Säule“ ... Die von Michelangelo angewendete Schreibweise hat die Eigentümlichkeit, der auch heute noch stark auffallenden Besonderheit der toskanischen Aussprache, der Aspirierung des K-Lautes, gerecht zu werden; daher steht archo für arco, cholonna für colonna usw. Das Auge des heutigen Lesers muß sich auch an das Weglassen des Apostrophs erst gewöhnen.

Abb. 24. Kopfstudien. Kreidezeichnung. In der Uffizien-Galerie zu Florenz. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 29.)

Im Frühjahr 1503 bestellten die Vorsteher der Wollweberzunft und die Bauverwaltung des Domes bei Michelangelo die Standbilder der zwölf Apostel für den Dom; sie waren so verständig, dem Meister Zeit zu lassen: im Laufe von zwölf Jahren sollte er jährlich eine Figur liefern. Aber es scheint, daß Michelangelo an solchen in Gewänder gehüllten, ruhig dastehenden Einzelfiguren gar keinen Geschmack mehr fand. Er kam mit diesen Aposteln noch lange nicht so weit, wie mit den Heiligenfiguren von Siena. Es ist nichts von ihnen zustande gekommen, als die Anlage eines heiligen Matthäus; und diese erst nach Jahren. Die angelegte Figur ist aus der Dombauhütte in die Akademie zu Florenz gekommen. Sie zeigt, wie Michelangelo beim Schaffen seiner Marmorbilder zu Werke ging. Die Gestalt erschien ihm auf einer Seite des Marmorblockes gleichsam in Umrissen vorgezeichnet an der Oberfläche. Er begann sie hervorzuholen, indem er ihre dem Auge des Beschauers nächstliegenden Teile durch Wegarbeiten der Steinhülle zum Vorschein brachte und rundete, daß sie reliefartig dastanden; und so ging er weiter, indem er fortfuhr, die leblose Oberfläche des Steins zurückzudrängen, bis er die runde Gestalt herausgeschält hatte. So beginnt der Matthäus aus der zurückweichenden Oberfläche des Steins hervorzutauchen (Abb. 12). Die Bekundung von Michelangelos Arbeitsverfahren ist nicht das einzige, was diesem unfertigen Bildwerk große Bedeutung gibt. Die Matthäusfigur legt auch Zeugnis ab von starken neuen Eindrücken, die ihren Schöpfer ergriffen haben, und von einer Umwandlung, die sein Inneres erlitten hat. Dieser Apostel hat nichts Gemeinsames mehr mit üblichen Heiligenfiguren, auch nicht mit denen, die Michelangelo für den Dom zu Siena gemacht hatte. Er ist in seiner ganzen Entscheidung zum Ausdruck qualvollen Leidens geworden. Daß er als Evangelist die genaue Schilderung von Christi Dulden und Sterben auf-

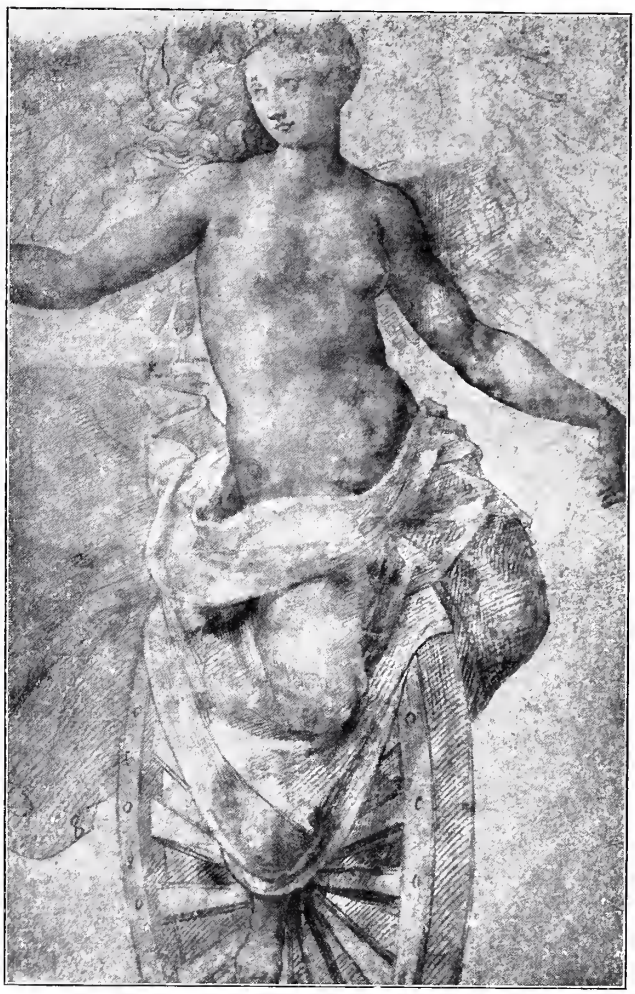


Abb. 25. Fortuna. Rötelzeichnung, von der Hand eines Nachahmers. In der Uffizien-Galerie zu Florenz. (Zu Seite 32.)

schreiben muß, mag als Erklärung gelten für das schmerzhafte Zucken seines Gesichtes, für die lastende Pein, gegen deren Schwere sein Körper in starker Bewegung ankämpft. Um nichts von dem Ausdruck verloren gehen zu lassen, hat Michelangelo die Gewandung gegen alles Herkommen auf ein ganz Geringes eingeschränkt. — Damals, als er mit Stolz und Freudigkeit an dem großen David arbeitete, und in der ersten Zeit nachher, lag das Schildern solcher Empfindungen ihm noch fern.

Eine Aufgabe, mit der er sich damals wiederholt beschäftigte, war das Komponieren von Marienbildern in Rundformat. Zwei dieser Kompositionen sind halberhabene Marmorwerke, die einzigen Reliefbilder, die Michelangelo, abgesehen von den beiden Erstlingsarbeiten, ausgeführt hat. Sie wurden für Florentiner Kunstliebhaber angefertigt und sind, das eine mehr, das andere weniger, unvollendet geblieben. Das eine, jetzt im Besitze der Akademie zu London, gewährt wieder einen Einblick in Michelangelos Schaffensweise: während einzelne Teile, wie der Hals Marias und die Falten des Gewandes auf ihrer Schulter und fast das ganze Körperchen des Christuskindes, schon bis aufs äußerste durchgebildet sind, lassen andere Teile des Bildes die Absicht des Künstlers wie durch einen Schleier hindurchschimmern, und wieder anderes ist noch ganz im Stein verborgen geblieben. Die liebliche Komposition zeigt den kleinen Johannes als Spielgefährten des kleinen Jesus. Es ist als ob die beiden Kinder sich eben im Spiel getummelt hätten, und wie Zuflucht suchend lehnt Jesus sich an Schoß und Arm der Mutter (Abb. 17). Das zweite der Rundbilder befindet sich im Nationalmuseum zu Florenz. Es macht einen tiefen Eindruck durch seine ergreifende Stimmung. Maria sitzt auf einem niedrigen Stein und hält auf ihrem Schoße ein Buch; mit gewendetem Kopfe blickt sie in leidvollem Sinnen vor sich hin. Und das Christuskind, an der Mutter Knie geschmiegt, stützt das Köpfchen mit dem auf das Buch gelegten Arm und ist gleichfalls in schweren Gedanken versunken. Beide sehen das bittere Geschick der Zukunft, das die Schrift der Propheten vorherverkündet hat. Auch ein kleiner Engel, oder der Johannesknabe — die Nichtvollendung dieser Nebenfigur läßt zweifel-

haft, was sie vorstellt —, zeigt durch die Mienen seines über die Schulter der Jungfrau blickenden Gesichts seine Teilnahme an den schmerzlichen Betrachtungen. Es liegt ein eigener Reiz in der Mischung von hoher Lieblichkeit und schwermutvollem Ernst, die diesem Bilde innewohnt (Abb. 18).

Abb. 26. Gruppe aus dem Karton der Schlacht bei Cascina. Kupferstich von Marcanton, aus dem Jahre 1510. (Zu Seite 32.)

Eine ähnliche Empfindung lebt in der wunderbar schönen lebensgroßen Gruppe von Maria mit dem Kinde, die Michelangelo auf die Bestellung von flandrischen Kaufleuten, Johann und Alexander Mouscron, anfertigte. Dieses Madonnenbild wurde wahrscheinlich zu Carrara im Jahre 1505 ausgeführt. Es befindet sich noch an seinem ursprünglichen Bestimmungsort, auf einem Seitenaltar in der Liebfrauenkirche zu Brügge (Abb. 22).

Michelangelo hat bei der Madonna von Brügge und bei dem Florentiner Relief die herkömmliche Weise, die Jesus als ganz kleines Kind auf dem Schoße Marias sitzend darzustellen pflegte, verlassen, indem er den Knaben in einem Alter bildete, das ihm schon auf seinen Füßchen zu stehen gestattet. So konnte er das Christuskind sich mit Freiheit bewegen lassen, und er hat den Späteren das Beispiel gegeben, die innig geschlossene Gruppe von Mutter und Kind in unendlicher Mannigfaltigkeit der Beziehungen zu gestalten (siehe auch Abb. 20).

Noch sprechender zeigt sich die Unabhängigkeit von jeder überlieferten Darstellungsweise in einem gemalten Madonnenbilde, das Michelangelo in eben jener Zeit, um das Jahr 1503, geschaffen hat. Es ist dies die berühmte heilige Familie, die in der Tribuna der Uffizien-Galerie zu Florenz einen Ehrenplatz einnimmt. Maria sitzt auf dem Boden und reicht mit einer starken Wendung des Oberkörpers und des Kopfes das Jesuskind über ihre Schulter dem Pflegevater Joseph, der sich hinter ihr auf ein Knie niedergelassen hat (Abb. 19). Hinsichtlich der Farbe darf man keine Ansprüche an das Bild machen; denn diese ist dem Künstler augenscheinlich Nebensache gewesen, die Gruppe hätte ebensogut in Marmor wie in Malerei ausgeführt werden können. Aber in der Zeichnung und Rundung der Formen ist es herrlich; es ist Ausdruck einer großen Empfindung

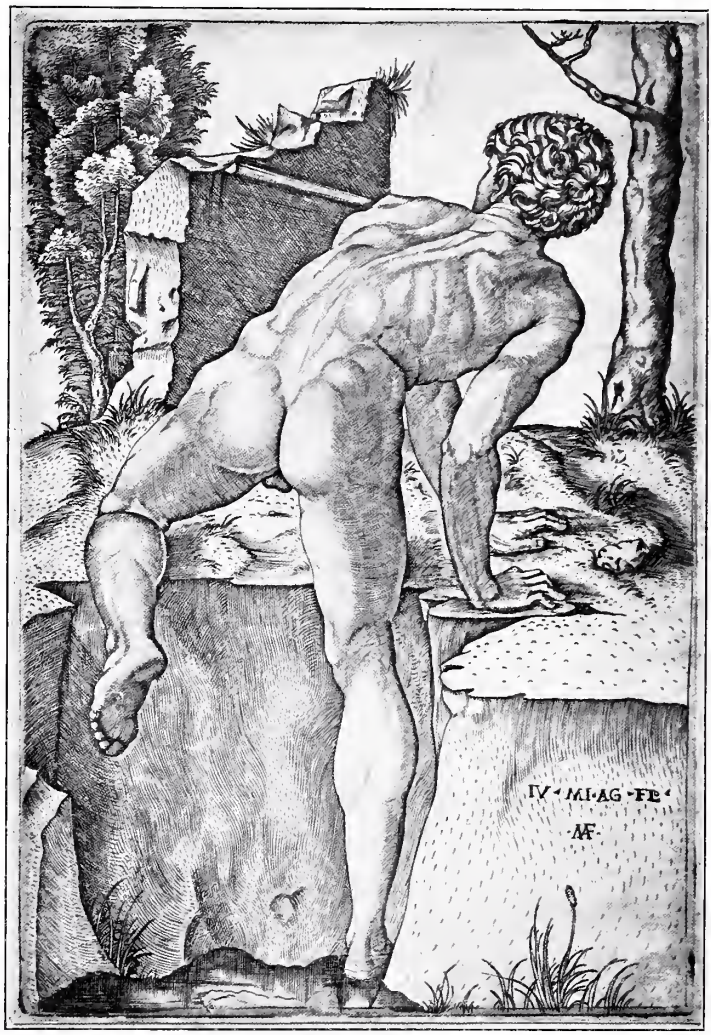


Abb. 27. Der Kletterer. Kupferstich von Marcanton nach einer Figur des Schlachtenkartons. (Zu Seite 32.)

und als Komposition bewundernswürdig aufgebaut. Höchst befremdlich für den heutigen Beschauer ist die Belebung des Hintergrundes durch nackte Jünglingsgestalten, die zu dem Gegenstand der Darstellung in gar keiner Beziehung stehen. Diese Gestalten hat Michelangelo nach Vasaris Worten da angebracht, „um noch besser zu zeigen, wie sehr groß seine Kunst sei". Das ist so recht im Sinne der Renaissance. Genau mit dem nämlichen Gefühl und aus dem nämlichen Grunde, wie die älteren niederländischen und deutschen Maler ihre Werke mit liebevoll ausgeführten Blumen und Kräutern und Vögelein geschmückt hatten, aus reiner Lust an dem neugewonnenen Können, das der Vorzeit verborgen gewesen war, so schmückten jetzt die italienischen Maler ihre Bilder mit nackten Figuren, um ihre Kenntnis von der Schönheit der Menschengestalt der Welt freudig zu offenbaren. Und wenn irgendeiner, so durfte Michelangelo sich solcher Kenntnis rühmen. — Der erste Besitzer des Bildes der heiligen Familie war der Kunstliebhaber Angelo Doni in Florenz, der es bei dem ihm befreundeten Künstler bestellte und mit einem hohen Preise bezahlte. Man vermutet, daß er das Bild als Hochzeitsgabe für seine Frau, Maddalena Strozzi, malen ließ. Der schöne holzgeschnitzte Rahmen, den Doni für das Gemälde anfertigen ließ, hat sich erhalten, und seit 1905 ist dem Bilde die ursprüngliche, mit reichem Zierwerk und mit Büsten geschmückte Fassung zurückgegeben.

Nach der Vollendung des David galt Michelangelo unbestritten als der erste Bildhauer der Welt. Noch in demselben Jahre 1504 trat die Aufgabe an ihn heran, mit dem größten Maler der Zeit, mit Leonardo da Vinci, um die Palme zu ringen.

Leonardo hatte im Jahre 1482, damals ein dreißigjähriger, schon viel bewunderter Mann, seine florentinische Heimat verlassen: nach achtzehnjähriger

Abwesenheit kehrte er zurück, mit dem höchsten Ruhme gekrönt. Die Vielseitigkeit seiner Unternehmungen ließ ihn auch jetzt immer nur mit Unterbrechungen in Florenz verweilen; im Anfang des Jahres 1504 aber glaubte Soderini ihn durch einen großen und ehrenvollen Staatsauftrag enger an die Stadt gefesselt zu haben.

Abb. 28. Der sich hastig ankleidende Alte. Kupferstich von Marcanton nach einer Figur des Schlachtenkartons. (Zu Seite 32.)

Wie reif auch Michelangelos künstlerische Eigenart zu dieser Zeit entwickelt war, von diesem einen Manne, der so bezaubernd schön zeichnete und der so bestrickenden Liebreiz in Formen kleiden konnte, erfuhr auch er noch einen Einfluß. Es ist oft bemerkt worden und ist auch unverkennbar, daß aus mehreren Zeichnungen Michelangelos das Bestreben spricht, mit Leonardo auf dessen eigenstem Gebiete zu wetteifern. Es sind dies freigeschaffene Köpfe verschiedener Art, bald von jugendlicher Anmut, bald von einer an die Karikatur streifenden Schärfe der Kennzeichnung, feine Studien über die Form und den Ausdruck des menschlichen Gesichts, mit Rötel oder Kreide sorgfältig ausgeführt (Abb. 21, 24 und 59). Den Besonderheiten der Frauenköpfe paßt sich, die Wirkung der natürlichen Umrißlinie ergänzend, eine künstlerisch ersonnene Haartracht oder ein ganz frei erdachter Kopfputz an. Auch seltsame Fratzen und Masken — als Entwürfe für irgendwo zu verwendende Ziergebilde gedacht — gehören hierhin (Abb. 23). Als Nachahmungen darf man derartige an Leonardo erinnernde Zeichnungen Michelangelos keineswegs ansehen; seine Eigenart hat der junge Meister kräftig gewahrt.

Leonardo da Vinci begann in den ersten Monaten des Jahres 1504 mit der Ausführung des Auftrages, den Soderini ihm im Namen der Republik erteilt hatte. Es handelte sich darum, den auf Savonarolas Veranlassung erbauten großen Ratssaal des Regierungspalastes mit Freskogemälden zu schmücken. Der Gegenstand, welchen Leonardo auf einer umfangreichen Wandfläche zu schildern übernahm, war der Sieg der Florentiner über mailändische Truppen bei Anghiari (im Jahre 1440).

Die Ausführung des Gegenstückes zu dieser Darstellung dachte Soderini dem Michelangelo zu. Er hoffte, daß die beiden großen Künstler, der altberühmte und der aufstrebende junge, im Wetteifer miteinander ihre Kräfte auf das höchste anspannen würden. Im August des Jahres 1504 bekam Michelangelo den Auftrag, für die zweite Hauptwand des Ratssaales ein Schlachtenbild aus der früheren florentinischen Geschichte zu entwerfen. Er wählte einen Gegenstand aus den Kämpfen um Pisa im vierzehnten Jahrhundert, deren Endergebnis die Unterwerfung dieser Stadt unter die Botmäßigkeit von Florenz war, und zwar einen Gegenstand, der ihm Gelegenheit gab, viele unbekleidete Gestalten in mannigfaltiger und lebhafter Tätigkeit darzustellen: das Gefecht bei Cascina, die erfolgreiche Abwehr eines Überfalles, den der Feind an einem heißen Sommertage unternahm, während die florentinischen Reiter im Arno badeten. Michelangelo mag mit einem ungestümen Verlangen, Leonardo zu übertreffen, an die Arbeit gegangen sein. Denn er war ein leidenschaftlicher Nebenbuhler. Er ließ sich sogar zu ganz ungerechtfertigter Gehässigkeit gegen den älteren Meister hinreißen, wenn ein ungenannter Zeitgenosse Wahres berichtet, der in einer Schrift über Leonardo da Vinci die aufbrausenden Scheltworte anzuführen weiß, die Michelangelo diesem entgegenschleuderte bei einer Gelegenheit, wo beide Künstler von einer mit der Auslegung Dantes beschäftigten Gesellschaft ersucht wurden, eine dunkle Stelle der Göttlichen Komödie zu erklären.

Vor dem Frühjahr 1505 erklärte er den Karton zu dem Bilde der Schlacht bei Cascina, den er abgeschlossen von aller Welt in einem ihm zu diesem Zwecke eingeräumten Saale im Spital der Färberzunft anfertigte, für vollendet. Aber er war noch nicht befriedigt; im April arbeitete er wieder daran. — Den Kunstverständigen der Zeit erschien diese Zeichnung als die staunenswürdigste Schöpfung Michelangelos; keines seiner späteren gewaltigen Werke erregte — wenn Vasari recht hat — solches Aufsehen in Künstlerkreisen. Zu dem im Ratssaal aufgestellten Karton, der das Emporklettern der Badenden aus dem Fluß, das eilige Ankleiden und Waffnen, das Stürmen zum Kampf und den Beginn des Reitergefechts schilderte, wallfahrteten die Maler von nah und fern, um daraus zu lernen.

Zur Ausführung in Farben gelangte Michelangelos Schlachtenbild ebensowenig wie dasjenige Leonardos. Leonardo hatte wenigstens einen Anfang gemacht, indem er die berühmte Gruppe von vier Reitern, die um eine Fahne kämpfen, auf die Wand malte. Michelangelo kam nicht einmal so weit; er wurde von Papst Julius II. nach Rom berufen und blieb von da ab fast ausschließlich im Dienst der Päpste tätig.

Der Karton der Pisanerschlacht ist vollständig verloren gegangen. Er wurde in Stücke zerschnitten, sei es, daß neidische Bosheit ihm dieses Schicksal bereitete, wie Vasari an einer Stelle ausdrücklich sagt, sei es, daß er von bewundernden Kunstjüngern und rücksichtslosen Sammlern zum Opfer ihrer Begeisterung gemacht wurde, wie derselbe Schriftsteller ein anderes Mal berichtet. Die Stücke, von denen im Jahre 1575 noch einige in Mantua vorhanden waren, sind spurlos verschwunden. Wie unsere Kenntnis von Leonardos Anghiarischlacht sich auf eine von Rubens nach den vier Reitern gezeichnete Skizze, welche durch Kupferstich vervielfältigt wurde, beschränkt, so wird uns auch von Michelangelos bewunderter Zeichnung nur eine sehr unvollkommene Anschauung gewährt. Eine zweifelhafte, halbverwischte Skizze in flüchtiger Kreidezeichnung (in den Uffizien), eine in sehr flüchtigen Federstrichen gegebene Nachzeichnung (in der Albertina) und eine kleine, grau in grau gemalte Abbildung, gegen deren Zuverlässigkeit große Bedenken bestehen (in Holkham, England), sind vorhanden; sie weichen erheblich voneinander ab, und die Kampfgruppen des Mittel- und Hintergrundes fehlen auf allen. Das Wichtigste für unsere Anschauung ist in dem gegeben, was alte Kupferstiche von Teilen des Kartons festgehalten haben. Marcantonio Raimondi hat Stücke aus

Abb. 29. Kupferstich von Agostino Veneziano nach der Hauptgruppe des Schlachtenkartons, von 1523. (Zu Seite 32.)

der Reihe der vom Baden aufgeschreckten Soldaten abgebildet, losgelöst aus dem Zusammenhange und mit willkürlich angeordneten landschaftlichen Hintergründen. Eines seiner Blätter zeigt eine Gruppe von drei Figuren (Abb. 26), zwei andere bringen nur Einzelgestalten. Das waren wohl die am meisten bewunderten Figuren, ein vom Rücken gesehener prächtig kraftvoller Mann, der das Ufer erklettert (Abb. 27), und ein mit Hast seine Beinbekleidung anziehender, älterer Mann mit einem zum Schutze gegen die Sonnenglut um den Kopf gelegten Blätterkranz (Abb. 28). Mit erheblich geringerer Treue in der Wiedergabe der Körperformen hat Agostino Veneziano einen größeren Ausschnitt aus der Gruppe der am Ufer sich drängenden Männer gestochen (Abb. 29).

Leonardo da Vinci ließ leichten Herzens die angefangene Arbeit im Regierungspalast zu Florenz liegen, um sich anderweitiger Tätigkeit zuzuwenden. Für Michelangelo begann mit dem Liegenlassen des Schlachtenbildes die Qual seines Lebens, daß das Schicksal ihm nicht vergönnte, die großen Schöpfungen, welche er mit der mächtigsten Begeisterung begann, in der beabsichtigten Weise zu Ende zu führen.

Michelangelo soll einmal ein Bild der Glücksgöttin gemalt haben. Alte Überlieferung knüpft seinen Namen an eine Zeichnung in den Uffizien, die zwar nicht den Strich des Meisters zeigt, aber wohl auf seiner Erfindung beruhen kann (Abb. 25). Da ist Fortuna dargestellt, wie sie auf rollendem Rade dahingleitet, nach links und rechts ihre Gaben ausstreuend. Ein schwerer, schmerzlicher Ernst liegt auf den Mienen der schönen Gestalt. — Ihm hat die Göttin nie gelächelt.

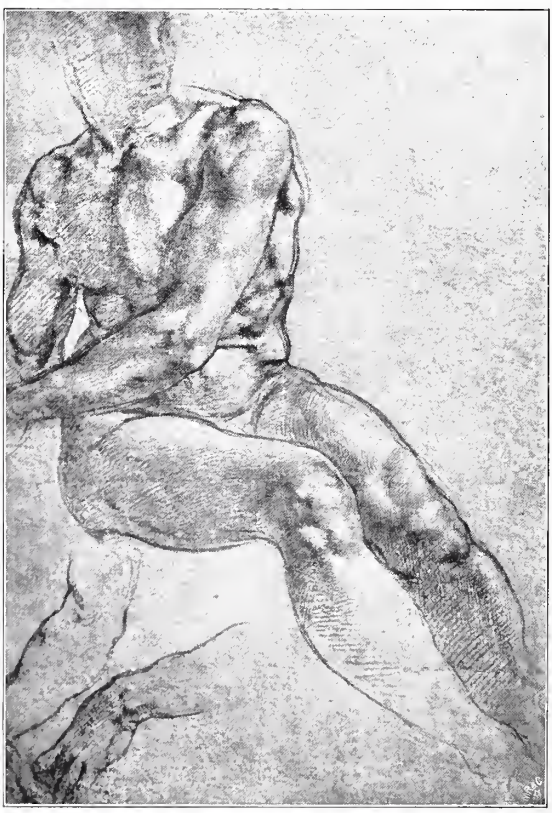


Abb. 30. Studie zu einer Jünglingsfigur an der Decke der Sixtinischen Kapelle (vgl. Abb. 41). Rötelzeichnung. In der Albertina zu Wien. (Zu Seite 48.)

Als er den David und den Karton der Pisanerschlacht vollendet und dadurch als Bildhauer und als Maler — wenigstens als Zeichner — einen Ruhm erreicht hatte, der ihn neben und über die größten Meister stellte, hatte er sein dreißigstes Jahr noch nicht überschritten. Mit diesen Werken schließt die Jugendzeit Michelangelos — soweit man überhaupt von Jugend sprechen kann bei einem Manne, aus dessen Leben kein Zug von jugendlichem Frohsinn spricht, und dessen früheste Arbeiten nichts von jugendlicher Unsicherheit aufweisen. Bis dahin sind die von ihm geschaffenen Gestalten, wenn auch nicht aus heiterem, so doch aus frei sich bewegendem Empfinden hervorgegangen. In demjenigen, was er nach dem Jahre 1505 geschaffen hat, prägt sich, anfangs noch untergeordnet, dann mächtig vordringend, eine umdüsterte Stimmung aus, ein Versenken in schwere, grübelnde Gedanken. Seine Gestalten werden die Träger von tiefen, namenlosen Gefühlen, wie sie sonst nur in Tönen

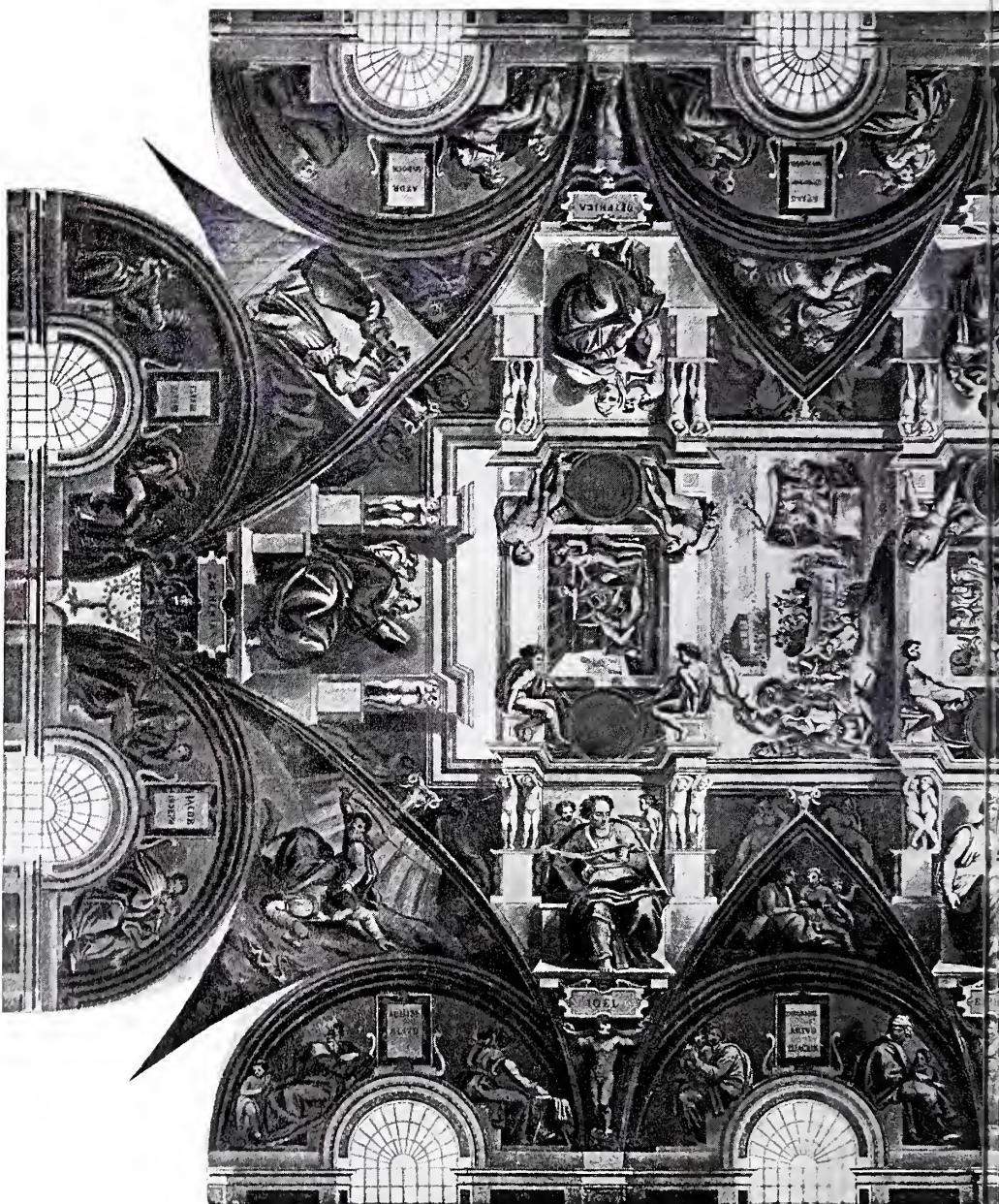
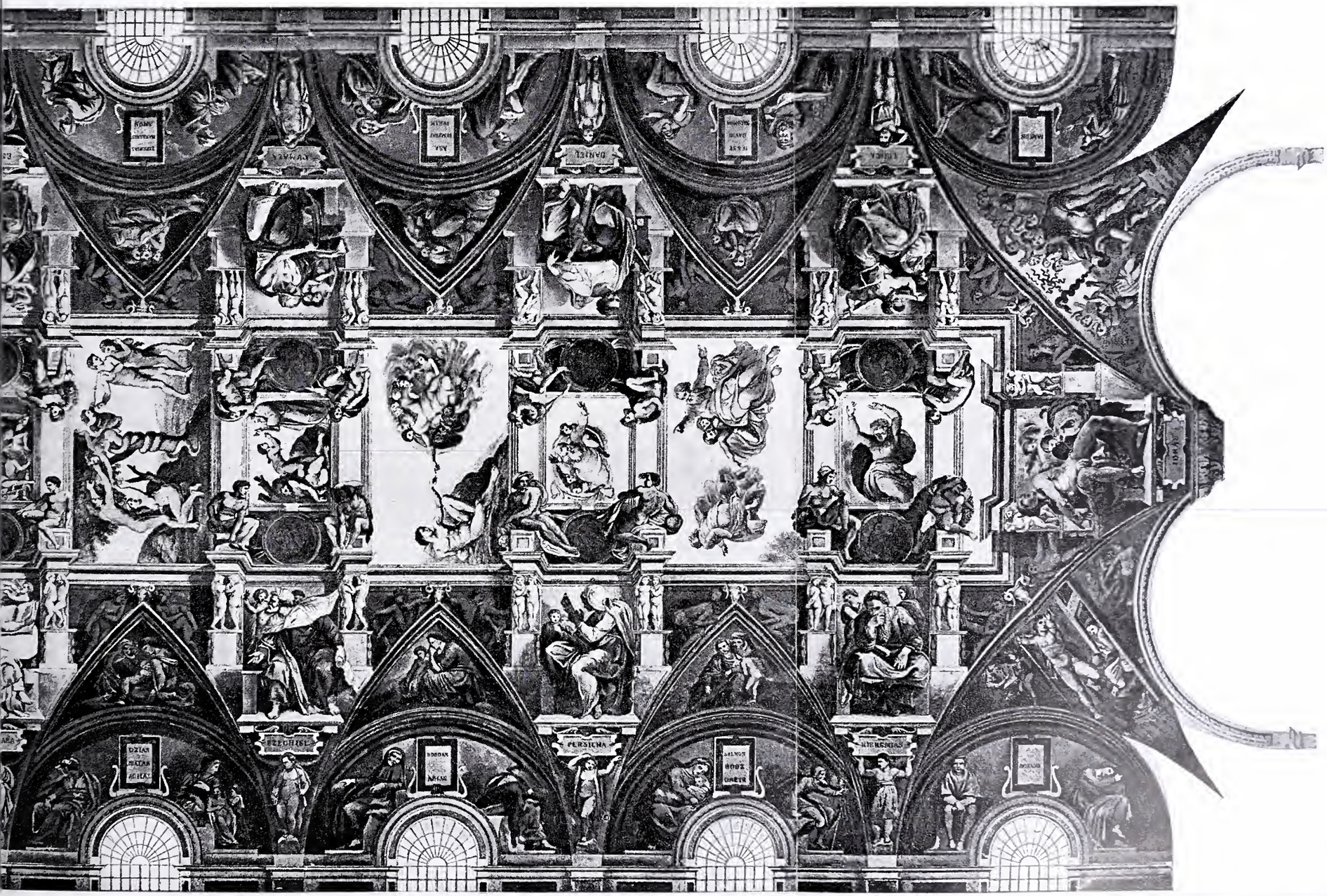


Abb. 31. Übersichtsblatt über Michelangelos



eckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle zu Rom. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E.

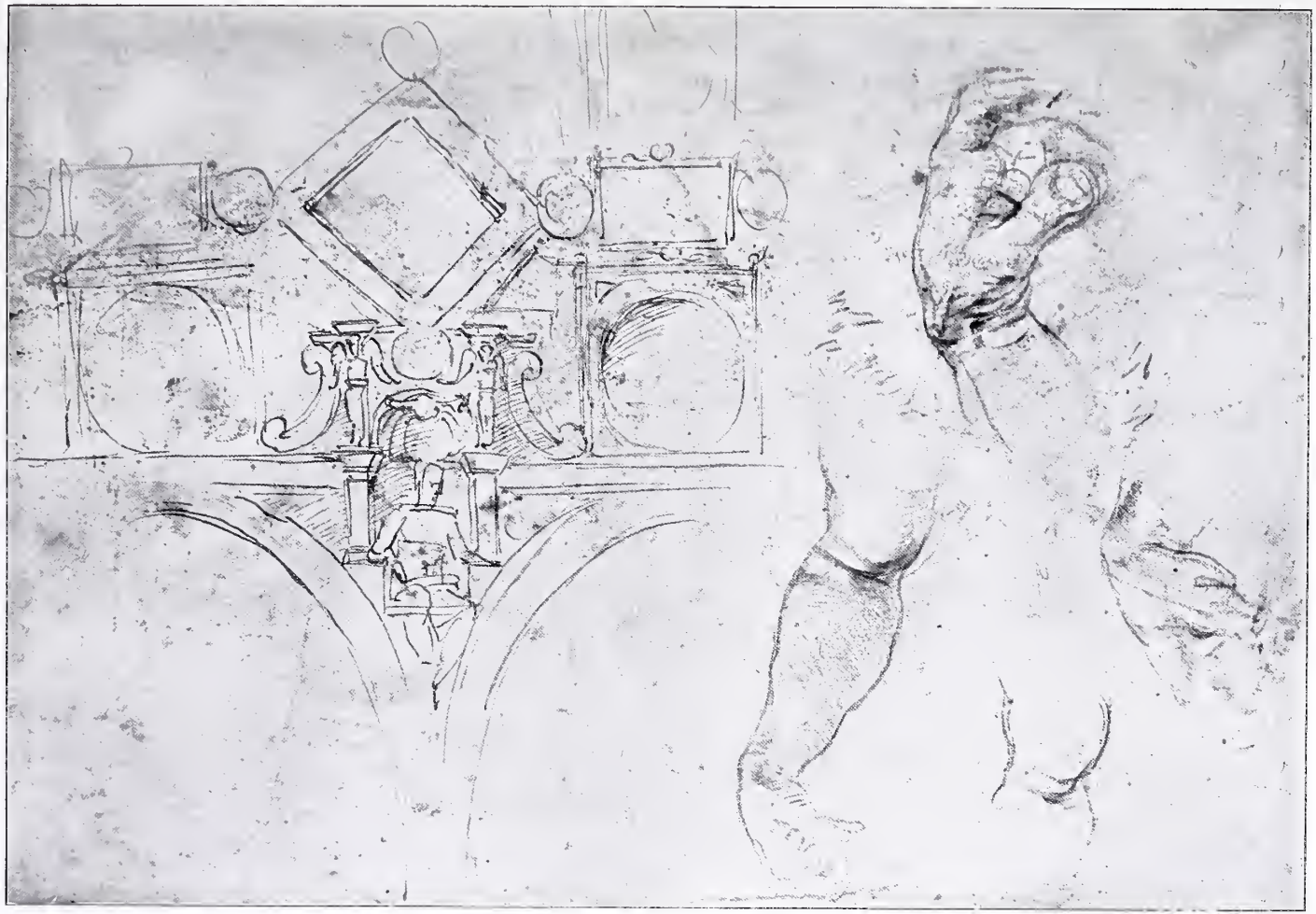


Abb. 32. Erster Entwurf für die Deckenbemalung der Sixtinischen Kapelle. Federzeichnung. Im Britischen Museum zu London. (Zu Seite 46.)

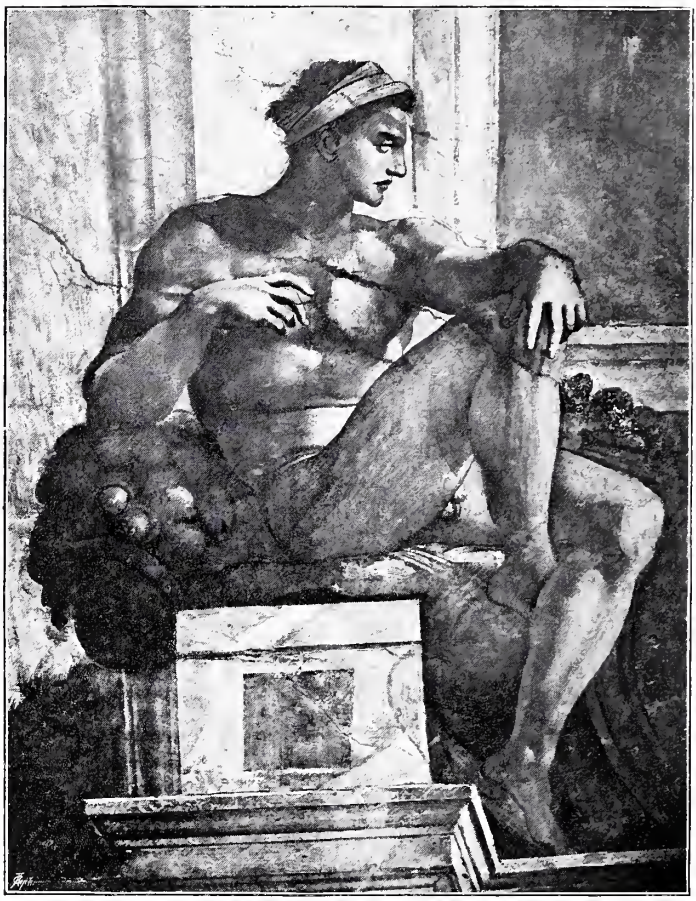


Abb. 33. Jüngling von der Decke der Sixtinischen Kapelle.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E.
(Zu Seite 52.)

oder auch in Farbenstimmungen zur künstlerischen Aussprache gelangen können, für die er aber in Formen ein Ausdrucksmittel gefunden hat. Zugleich aber wächst in ihm die Fähigkeit, unfaßbar Erhabenes zu schauen und Erscheinungen, die ihn selbst fast überwältigen mochten, in Form zu bannen. So kleiden sich auch die Äußerungen persönlichen Gefühls in eine Großartigkeit der künstlerischen Gestaltung, wie sie keinem anderen seit den Blütezeiten des klassischen Altertums auch nur annähernd erreichbar gewesen ist.

Papst Julius II., der Nachfolger Pius' III., berief Michelangelo nach Rom, damit er ihm schon bei Lebzeiten ein Grabmal erbaue. Nach nicht allzulanger Zeit einigten sich beide über einen Plan von außerordentlicher Pracht: das Grabmal sollte als ein vierseitiges Gebäude in zwei Geschossen, mit mehr als vierzig überlebensgroßen Marmorfiguren und zahlreichen ehernen Flachbildwerken geschmückt, aufgeführt werden. Michelangelo begab sich alsbald nach Carrara, wo er für 1000 Dukaten Marmorblöcke ankaufte und Verträge über den Transport der gewaltigen Marmormassen abschloß. Er ließ die einzelnen Blöcke an Ort und Stelle im groben zurechthauen, und seine Ungeduld, die es nicht abwarten konnte, bis alle Vorbereitungen zu dem großen Unternehmen, in dem jetzt seine ganze Seele aufging, vollendet waren, trieb ihn, schon jetzt ein paar Figuren für das Grabmal eigenhändig in Arbeit zu nehmen. Acht Monate lang, bis gegen Ende des Jahres 1505, hielten die Arbeiten in den Marmorbrüchen ihn dort fest. Der Anblick der Marmorberge soll den Gedanken in seiner Phantasie erweckt haben, einmal, wenn er Zeit hätte, eine Riesengestalt aus dem lebendigen Fels herauszuhauen, die von weither auf dem Meere sichtbar sein sollte.

Im Anfang des Jahres 1506 wurde der größte Teil der Marmorblöcke in Rom auf dem Petersplatze abgeladen; es sah aus, als ob nicht ein Grabmal, sondern ein Tempel erbaut werden sollte. Ein Haus am Petersplatz war Michelangelo als Werkstatt eingeräumt, das durch einen Gang mit dem Vatikan verbunden wurde, damit der Papst jederzeit den Meister bei der Arbeit besuchen

könnte. So stand Michelangelo im Begriffe, ein Marmorwerk von einem Umfange zu schaffen, wie Rom seit zwölf Jahrhunderten nichts Ähnliches hatte entstehen sehn, ein Werk, das wie kein anderes den Lieblingsgedanken der Renaissancezeit, die Kunst des römischen Altertums fortzusetzen, zu verwirklichen geeignet erschien. Der Boden Roms gab gerade in jener Zeit Schätze an das Tageslicht, welche die antike Bildhauerkunst in noch viel größerer Herrlichkeit zeigten, als ihre bis dahin bekannten Werke. Im Jahre 1506 wurde in der Nähe der Überbleibsel von den Bädern des Titus die Laokoongruppe ausgegraben, und Michelangelo begrüßte sie als „das Wunder der Kunst", das er von allen Werken des Altertums neben dem berühmten Herkulestorso am höchsten schätzte.

Abb. 34. Jüngling von der Decke der Sixtinischen Kapelle.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E.
(Zu Seite 52.)

Die Hoffnungsfreudigkeit, mit der Michelangelo sich an das große Werk begab, wurde bald enttäuscht. Die Größe des Werkes selbst gab mittelbar die erste Veranlassung, daß es nicht zustande kam. Die alte Peterskirche bot nicht soviel Raum, daß das riesige Grabmal darin hätte aufgestellt werden können. So dachte Julius II. daran, zur Aufnahme desselben die neue Chornische, deren Grundmauern Nikolaus V. vor einem halben Jahrhundert hatte legen lassen, auszubauen. An diesen Gedanken reihte sich bald der größere, die ganze Peterskirche durch einen Neubau von unerhörter Ausdehnung zu ersetzen. Und als Bramante dem Papst seinen großartigen Entwurf zu einem solchen Neubau vorlegte, war die Verwirklichung des Gedankens sofort beschlossen. In der Seele des Papstes, der darin mit Michelangelo etwas Geistesverwandtes hatte, daß die größte Unternehmung ihm immer die liebste war, mußte vor dem Plane des Neubaues der Peterskirche derjenige der Ausführung seines Grabmals in den Hintergrund treten. Auch soll Bramante, der Michelangelo diesen Auftrag nicht gönnte, dem Papst vorgeredet haben, es sei von übler Bedeutung, sich bei Lebzeiten sein Grab bauen zu lassen. Die immer wiederkehrenden Züge grimmiger Künstler-

Abb. 35. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Gott scheidet das Licht von der Finsternis.
(Zu Seite 52.)

eifersucht sind häßliche Flecke in dem sonst so prächtigen Bilde der römischen Renaissance.

Julius II. ließ den Gedanken an das Grabmal ganz fallen. Er wollte Michelangelo eine Entschädigung geben durch den Auftrag, die Decke der vatikanischen Kapelle, welche Sixtus IV. hatte erbauen lassen, auszumalen. Auch das soll Bramante ihm geraten haben, weil er glaubte, daß Michelangelo einer solchen malerischen Aufgabe nicht gewachsen sein und so eine beschämende Niederlage erleiden würde. Daß Michelangelo sich nicht darein schicken konnte, auf ein Unternehmen von so hoher Bedeutung, das er mit aller Begeisterung einer ruhmes- und schaffensdurstigen Seele erfaßt hatte, zu verzichten, ist leicht zu begreifen. Es kam zu einem merkwürdigen Kampfe zwischen dem Papst und dem Künstler, zwei Persönlichkeiten, die ebenso, wie sie in der Vorliebe für das Großartige und Gewaltige einander glichen, auch an Heißblütigkeit und Starrköpfigkeit sich gegenseitig nichts nachgaben.

Michelangelo selbst hat den Ausbruch dieses Kampfes aufs anschaulichste erzählt in einem Briefe, den er am 2. Mai 1506 an einen ihm und dem Papste gleichmäßig befreundeten Mann, den Architekten Giuliano da Sangallo, richtete: „Ich hörte am Karsamstag den Papst sagen, als er bei Tische mit einem Juwelier und mit dem Zeremonienmeister sprach, daß er keinen Pfennig mehr weder für große noch für kleine Steine (d. h. Marmorblöcke) ausgeben wolle; darüber geriet ich sehr in Verwunderung; doch bat ich ihn, bevor ich wegging, um einen Teil von dem, dessen ich bedurfte, um mein Werk fortzuführen (Michelangelo hatte nämlich, als die Zahlungen des Papstes für das Grabmal ausblieben, schon alles, was er besaß, für die Kosten der Arbeit geopfert); Seine Heiligkeit antwortete mir, ich solle am Montag wiederkommen; und ich kam am Montag wieder und

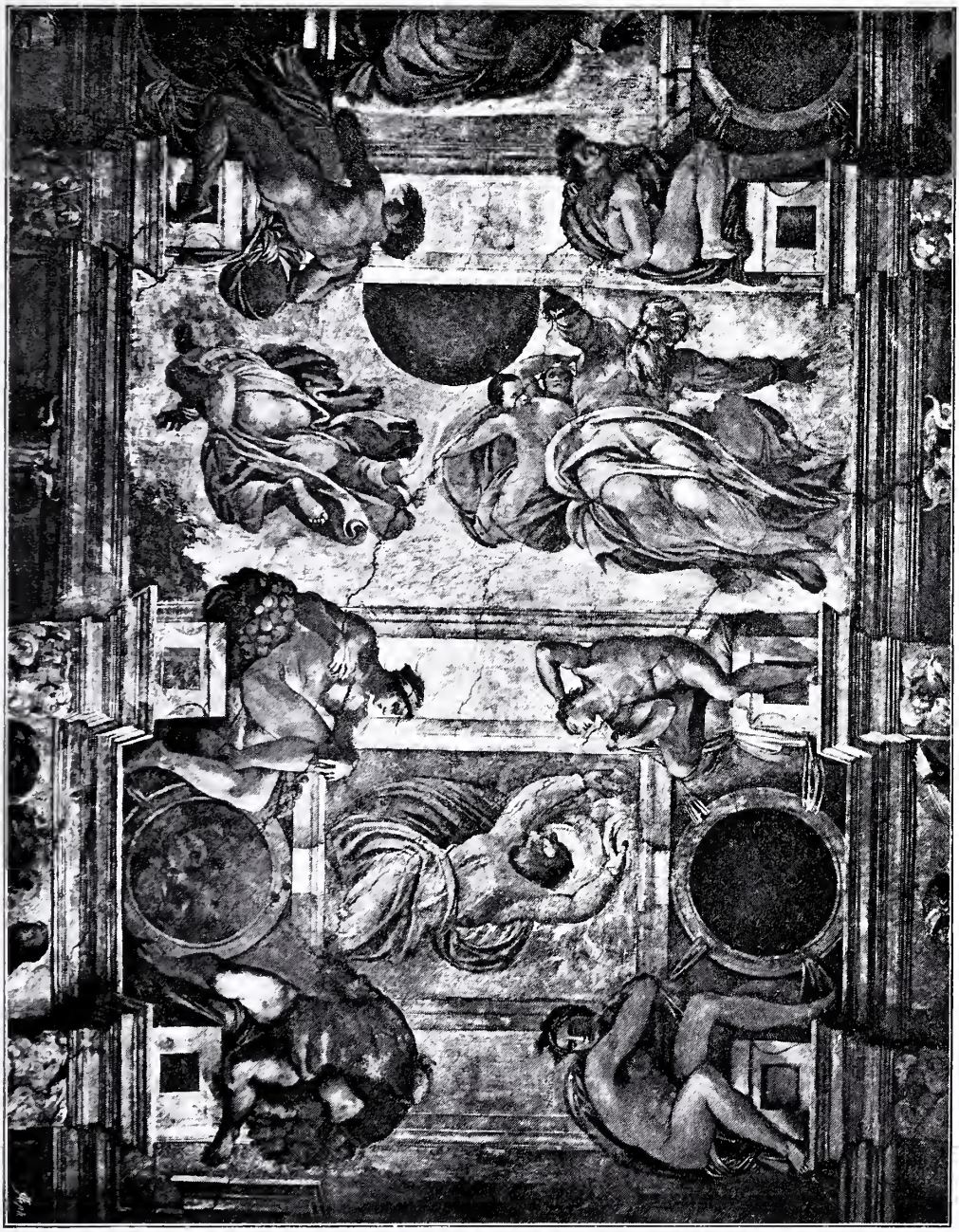


Abb. 36. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die ersten Schöpfungstage.
Nach einer Photographie von Braun, Clement & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 52.)

am Dienstag und am Mittwoch und am Donnerstag; schließlich, am Freitag morgen, wurde ich hinausgeschickt, das heißt weggejagt; und derjenige, welcher mich wegschickte, sagte, daß er mich wohl kennte, daß er aber solchen Auftrag habe. Da geriet ich, da ich am Samstag die erwähnten Worte gehört hatte und jetzt das Ergebnis sah, in große Verzweiflung." Ganz außer Fassung gebracht durch die erlittene Kränkung, bestellte Michelangelo dem Türhüter, er solle dem Papst, wenn dieser nach ihm fragen würde, sagen, daß er anderswohin gegangen sei; er begab sich in seine Wohnung, beauftragte seine Diener, die gesamte Habe den

Juden zu verkaufen, und verließ zwei Stunden nach Einbruch der Dunkelheit die Stadt. Er reiste mit Postpferden, ohne Rast zu machen, bis er die römische Grenze hinter sich hatte und in Poggibonsi florentinisches Gebiet betrat. Hier erreichten ihn fünf Eilboten, welche der Papst, sobald er von seiner Flucht erfahren, ihm nachgesandt hatte, mit einem eigenhändigen Schreiben, daß er zurückkehren solle. Michelangelo aber gab den Boten nur einen kurzen Brief an den Papst mit, des Inhalts, daß er um Verzeihung bitte, daß er aber nie zurückkehren werde; er habe für seine guten und getreuen Dienste diesen Umschlag nicht verdient, daß er vom Angesicht des Herrn weggejagt worden sei wie ein Lump; wenn Seine Heiligkeit nichts mehr von dem Grabmal wissen wolle, so sei er dadurch seiner Verpflichtungen entledigt, und andere Verpflichtungen wolle er nicht eingehen. Michelangelo reiste weiter nach Florenz. In dem oben erwähnten Briefe, den er gleich nach seiner Ankunft daselbst an Sangallo schrieb, mit der Bitte, ihn dem Papst vorzulesen, spricht er von noch einer andern Ursache seines Weggangs aus Rom, die er aber nicht schriftlich nennen könne; er sagt darüber nur, diese Ursache sei von der Art gewesen, daß sie ihn glauben ließ, wenn er in Rom bliebe, würde sein Grab eher gemacht werden als das des Papstes. Was das war, ist nie aufgeklärt worden; es ist wohl denkbar, daß der aufgeregte und zu Argwohn geneigte Mann von dem wirklichen oder eingebildeten Haß seiner künstlerischen Nebenbuhler das Ärgste, selbst ein Verbrechen befürchtete. Ein Beweis von der Gehässigkeit der gegen ihn bestehenden Eifersucht ist die Tatsache, daß Bramante sich nicht scheute, dem Papst gegenüber auszusprechen, der wahre Grund von Michelangelos Flucht sei der gewesen, daß er sich der Aufgabe, die Decke der Sixtinischen Kapelle zu bemalen, nicht gewachsen gefühlt hätte. Darüber wurde Bramante allerdings im Beisein des Papstes eine kräftige Zurechtweisung zuteil durch den Maurermeister Pietro Rosselli, einen treuen Freund Michelangelos, der dem letzteren auch sofort über dieses Vorkommnis nach Florenz berichtete.

Michelangelo ließ durch Sangallo dem Papst einen Vermittlungsvorschlag machen. Er wollte, wenn der Papst darauf einginge, daß die Arbeit an dem Grabmal fortgesetzt würde, sich Marmor aus Carrara nach Florenz kommen lassen und hier daran arbeiten; hier könnte er bequemer und sorgloser der Arbeit sich hingeben. Julius II. wollte selbstverständlich von einem solchen Vorschlag nichts wissen. Er wendete sich jetzt mit amtlichen Schreiben an die Regierung von Florenz, um den Flüchtling zurückzubekommen. „Michelangelo," heißt es in einem an Soderini gerichteten Breve vom 8. Juli 1506, „der sich grundlos und unbedachtsam von Uns entfernt hat, fürchtet sich, wie man Uns sagt, zurückzukehren. Wir zürnen ihm nicht, da Wir die Gemüter derartiger Menschen kennen. Aber damit er jeden Argwohn ablege, ersuchen Wir Eure Ergebenheit, ihm in Unserem Namen versprechen zu wollen, daß, wenn er zu Uns zurückkehrt, ihm nichts geschehen soll, und daß Wir ihn in derselben apostolischen Gnade halten wollen, in der er vor seinem Weggang gehalten worden ist." Michelangelo blieb den Vorstellungen Soderinis gegenüber taub; er ließ sich durch die von einem Kardinal ausdrücklich und schriftlich gegebene Gewährleistung für seine Sicherheit ebensowenig bewegen, wie durch die Versicherungen seiner römischen Freunde, daß der Papst ihm nicht übelwolle. Anfangs versuchte er in Florenz sich durch Arbeit zu trösten; er wollte einige angefangene Werke vollenden — wir wissen nicht, welche. Aber es scheint, daß der Unmut ihm den Trost der Arbeit versagte. So saß der von Sehnsucht nach großen Taten verzehrte Künstler monatelang tatenlos in Florenz. Er dachte in allem Ernst daran, nach der Türkei zu gehen, da Franziskanermönche aus Konstantinopel ihm mitgeteilt hatten, daß der Sultan seine guten Dienste beim Bau einer Brücke von Stambul nach Pera und bei anderen Unternehmungen würde gebrauchen können. Wenn es auch Soderini nicht gelang, Michelangelo zur Rückkehr zum Papst zu bewegen, so gelang es ihm

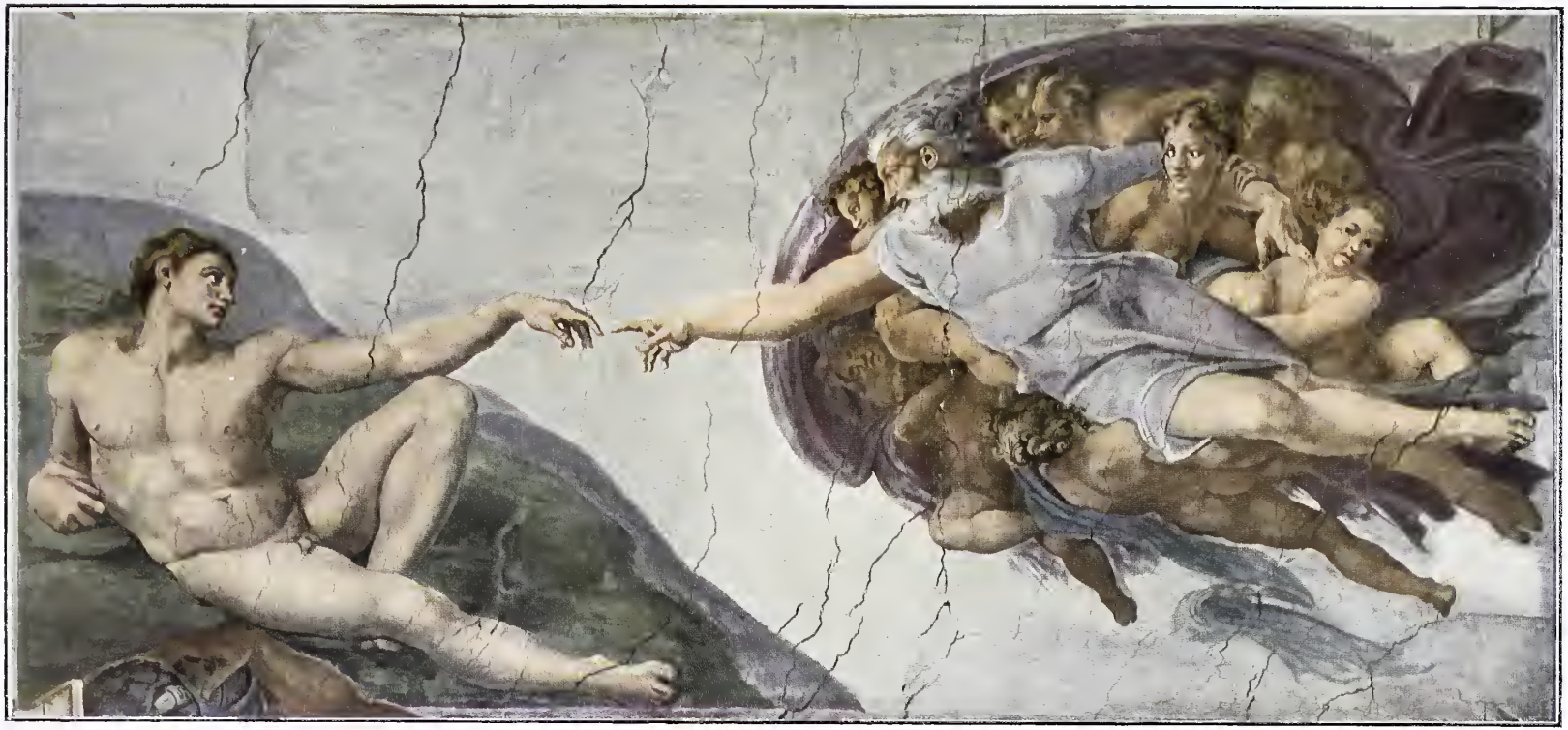


Abb. 37. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Erschaffung Adams.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 54.)

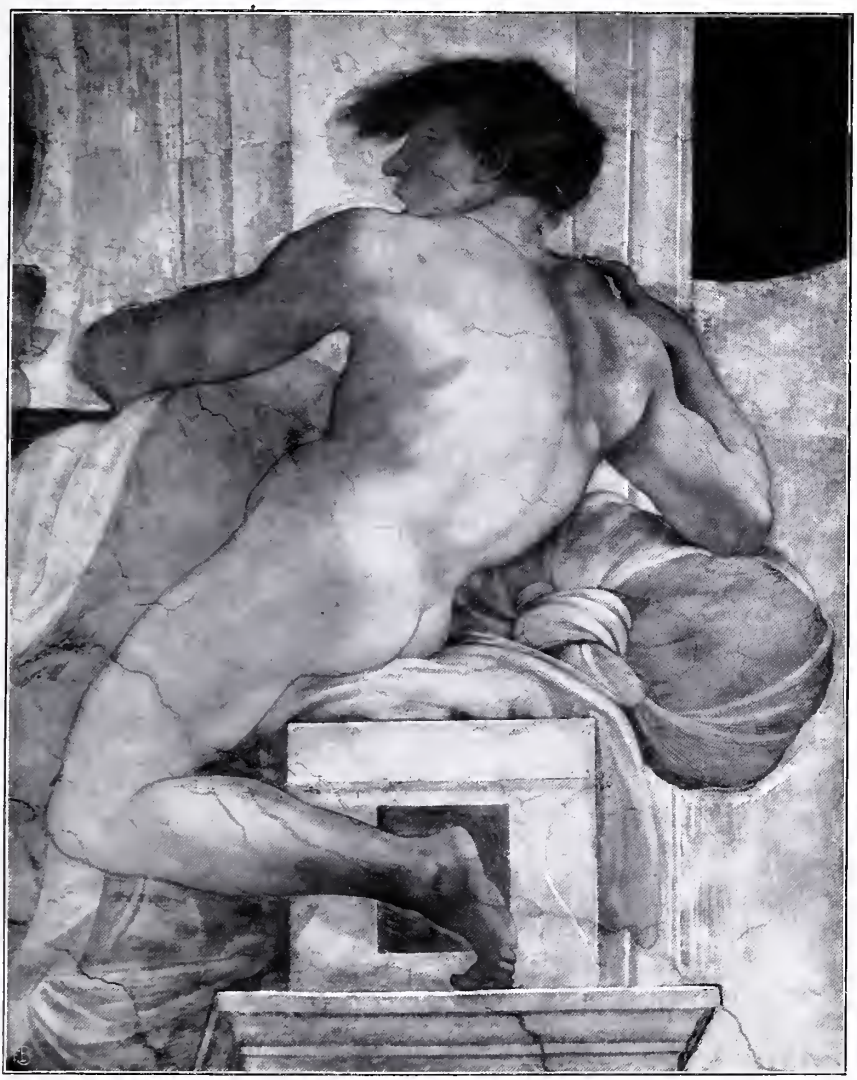


Abb. 38. Jüngling von der Decke der Sixtiniſchen Kapelle.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 52.)

wenigſtens, ihn von dem Gedanken, zum Sultan zu gehen, abzubringen. Michelangelos Stimmung ſpricht am deutlichſten aus einem Sonett, das er an Julius II. dichtete.

Für alles, was ihn als Menſchen tief bewegte, ſuchte und fand Michelangelo ein Ausſprechen ſich ſelbſt gegenüber in der Kunſt der gebundenen Sprache. Mit der Ausgeſtaltung deſſen, was er aus den Gründen ſeiner Seele heraus in Worte faßte, nahm er es ebenſo ernſt, wie mit allem, was er zeichnete, malte oder meißelte. Auch dem Dichter Michelangelo hat die Anerkennung nie gefehlt. Schon bei ſeinen Lebzeiten wurden die Gedichte zum Zweck der Herausgabe geſammelt. Mehrere ſeiner Lieder wurden geſungen. — In jenem Sonett an

Abb. 39. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Erschaffung der Pflanzen.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 52.)

Julius II. beklagt er sich darüber, daß der Papst den Lügnern und Verleumdern sein Ohr leihe; er seinesteils bleibe ihm derselbe gute Diener wie früher, er gehöre zu ihm wie die Strahlen zu der Sonne, aber je mehr er sich abmühe, um so weniger erwecke er bei ihm Gefallen; er habe gehofft, durch die Höhe des Herrschers zur Höhe zu gelangen, nun mache jener sich zur Stimme des Echos; mit einer leidenschaftlichen Äußerung der Hoffnungslosigkeit, mit der Klage, daß die Tüchtigkeit verurteilt sei, von einem dürren Baume Früchte zu pflücken, schließt das Gedicht.

Endlich, im November 1506, brach der Bann. Julius II. hatte Rom im August verlassen, um in schnellem Siegeszuge Perugia und Bologna zu unterwerfen. Nach seinem prunkvollen Einzuge in die letztere Stadt richtete er nochmals ein dringendes Ersuchen an die Regierung von Florenz, sie möge ihm den Michelangelo zuschicken, da er dort etwas für ihn zu tun habe. Und nach Bologna ging Michelangelo, das war ja nicht das ihm so schwer verleidete Rom. Er ging freilich mit einem Gefühl, nach seinen eigenen Worten, als ob er den Strick um den Hals hätte. Bei sich hatte er ein amtliches Empfehlungsschreiben der Signoria an den Kardinal von Pavia und ein persönliches von dem Oberhaupt des Staates, Piero Soderini, an dessen Bruder, den Kardinal von Volterra. Es ist bemerkenswert, daß Soderini, der Michelangelo ja so lange und so gründlich kannte, in seinem Schreiben die Worte gebrauchte: „Er ist von der Art, daß mit guten Worten und mit Artigkeiten alles von ihm zu erlangen ist; man muß ihm Liebe zeigen und ihm Gunst erweisen, und er wird Werke vollbringen, die jeden, der sie sieht, in Staunen versetzen.“ Der Papst erwartete den zurückkehrenden Flüchtling mit Ungeduld. Michelangelo wurde gleich nach

Abb. 40. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Erschaffung der Himmelslichter. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 52.)

seiner Ankunft in Bologna, ehe er nur die Kleider hatte wechseln können, in das Regierungsgebäude geführt, wo Julius II. bei Tische saß. Er kniete vor dem Papste nieder; der sah ihn von der Seite an und sagte in unwilligem Ton: „Anstatt daß du zu Uns gekommen wärest, hast du gewartet, daß Wir zu dir kämen.“ Als darauf Michelangelo um Verzeihung bat und zu seiner Entschuldigung wieder darauf zurückkam, wie er von der Schwelle des Papstes fortgejagt worden sei, machte ein Bischof in der wohlgemeinten Absicht, etwas zugunsten Michelangelos zu sagen, eine ungeschickte Bemerkung über die Unwissenheit der Künstler; diese Bemerkung erregte den schnell aufflammenden Zorn des Papstes, und sein Unwille fiel auf das Haupt des Bischofs. Dann wandte sich Julius II. gnädig zu Michelangelo und erteilte ihm als Zeichen der Versöhnung seinen Segen.

Was Michelangelo in Bologna für Julius II. machen sollte, war dessen Bildnis in ganzer Figur, das überlebensgroß in Erzguß ausgeführt und zum Andenken an die Einnahme der Stadt über dem Eingang der Hauptkirche aufgestellt werden sollte. Der Meister vollendete das Tonmodell noch vor dem Aufbruch des Papstes aus Bologna am 22. Februar 1507. Aber danach mußte er noch ein volles Jahr in Bologna verweilen; die Ausführung des Wachsmodells für den Guß nahm unerwartet viel Zeit in Anspruch, dann machte der Erzgießer, den man aus Florenz hatte kommen lassen, seine Sache schlecht, und als endlich der Guß vollendet war, erforderte das Nachbessern des großen Erzbildes eine ungeheuere Mühe. Unwillig darüber, daß die Beendigung der Arbeit sich von Monat zu Monat hinauszog, voll von Verlangen, heimzukehren nach Florenz, wo die unterstützungsbedürftigen Brüder sehnsüchtig seiner harrten, nahm Michel-

angelo für seine Arbeit schließlich die Nächte zur Hilfe, da die Tage ihm nicht ausreichten. Dabei lebte er in geradezu kümmerlichen Verhältnissen. Was er am Ende seines Aufenthalts in Bologna von 1000 Dukaten, die der Papst für das Erzbild zahlte, für sich übrig behielt, waren $4^1/_2$ Dukaten. Er mußte in Bologna bleiben bis zur Aufstellung des Bildes, die sich auch wieder verzögerte. Am 21. Februar 1508 wurde der Erzkoloß, der Julius II., im päpstlichen Ornate thronend, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken die Schlüssel Petri haltend, darstellte, feierlich enthüllt unter Glockengeläut und dem Klange von Pfeifen, Trompeten und Trommeln, und am Abend beschloß ein großes Feuerwerk die Feier des Tages.

Die Bologneser hatten Julius II. zugejubelt, als er in ihre Stadt einzog; aber die Wandelbarkeit der Volksgunst äußerte sich schon in den Witzworten, die man sich, an das Bild anknüpfend, zur Kennzeichnung des neuen Herrn erzählte: Michelangelo hätte den Papst gefragt, ob er der Figur ein Buch in die linke Hand geben sollte, worauf dieser geantwortet hätte: „Was Buch? ein Schwert! ich meinesteils verstehe mich nicht aufs Schriftwesen"; und die erhobene rechte Hand sollte den Bürgern drohen, wenn sie nicht artig wären. Am 30. Dezember 1511 schon wurde das Erzbild Julius' II., nachdem die Stadt den Parteigängern des ehemaligen Herrschergeschlechts der Bentivoglio die Tore geöffnet hatte, herabgestürzt und unter Hohn und Spott durch die Straßen geschleift. Dann wurde es dem Herzog Alfons von Ferrara geschenkt, der Geschütze daraus gießen ließ.

Michelangelo begab sich nach der Enthüllung des Erzbildes sofort nach Florenz, zu seinen Angehörigen. Es verdient erwähnt zu werden, daß er jetzt erst, durch eine notarielle Urkunde vom 13. März 1508, von seinem Vater für selbständig erklärt wurde. Lange durfte er nicht in der Heimatstadt verweilen. Da er einmal wieder in den Dienst des Papstes getreten war, mußte er auch nach Rom zurückkehren. Zwar hatte auch Soderini einen Plan mit Michelangelo vor: er beabsichtigte die Errichtung eines Gegenstückes zum David. Aber der Papst hielt den glücklich Wiedergewonnenen fest und gewährte nicht einmal die Bitte Soderinis, den Künstler gegen Ende des Jahres 1508 auf nur 25 Tage zu einer Reise nach Florenz zu beurlauben.

Michelangelo hoffte noch immer auf die Ausführung des Grabmals. Aber vergebens; der Papst bestand unerbittlich auf dem Ausmalen der Decke in der Sixtinischen Kapelle, und dieses Mal beugte sich der Künstler dem eisernen Willen des Herrschers. Mit blutendem Herzen begann er ein Werk, das für ihn den Verzicht auf die Erfüllung seines stolzesten Künstlertraumes bedeutete, und er schuf in diesem Werk das Herrlichste, was die Monumentalmalerei überhaupt hervorgebracht hat, eine Schöpfung so schön und gewaltig, daß die Nachwelt wohl das Recht hat zu glauben, der Meister habe sich hierdurch ein größeres Anrecht auf ihren Dank erworben, als wenn er jenes Riesengrabmal zur Ausführung gebracht hätte.

Papst Sixtus IV. hatte bei der Anlage der nach ihm benannten Kapelle im vatikanischen Palast von vornherein die Absicht, daß sie ganz mit Werken der Malerei ausgeschmückt werden sollte; darum blieb sie ohne jeden architektonischen Schmuck. Die Wände des mäßig großen, länglich viereckigen Raumes sind oben durch aneinander gereihte Rundbogen begrenzt, deren an den Langwänden je sechs, an den Schmalwänden je zwei sind; unter jedem dieser Rundbogen, mit Ausnahme der beiden an der Altarwand, befindet sich ein kleines rundbogiges Fenster.

Die Decke ist ein Spiegelgewölbe; ihr ebenes Mittelfeld geht ohne jede Abgrenzung in die gewölbten vier Seitenteile über, welche durch die von den Rundbogen der Wände aus einschneidenden Kappen in zwölf spitze Zwickel, je fünf an den Langseiten und je einen an den Schmalseiten, zerlegt werden.

Abb. 41. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der fünfte und sechste Schöpfungstag. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 54.)

Das Feld, das sich Michelangelo zum Bemalen darbot, als er am 10. Mai 1508 sich entschloß, den ersten Strich für diese Arbeit zu tun, umfaßte außer der zusammenhängenden Fläche der Decke die dreieckigen Felder der Stichkappen und die rundbogig begrenzten Wandstücke (Lünetten), welche unter den Kappen die Fensterbogen einrahmen. Die Bemalung der Wände bis zur Höhe der Gewölbeansätze war schon unter Sixtus IV. begonnen worden und seit geraumer Zeit vollendet. Verschiedene florentinische und umbrische Meister hatten hier das Leben Christi und das Leben Moses' geschildert, nach der im Mittelalter beliebten Weise

Abb. 42. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Erschaffung Adams (Ausschnitt). (Zu Seite 54.)

Abb. 43. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Erschaffung Adams (Ausschnitt). (Zu Seite 54.)

Abb. 44. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Erschaffung Evas.
Nach einer Photographie von Braun, Clement & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 54.)

der Gegenüberstellung voneinander entsprechenden Begebenheiten des Alten und des Neuen Testamentes. Für die Deckenmalerei hatte Julius II. anfänglich keineswegs einen sehr reichen Inhalt in Aussicht genommen. Eine erste flüchtige Skizze hat sich erhalten; sie wird im Britischen Museum aufbewahrt (Abb. 32). Über diesen Plan und über die Umänderung der Aufgabe hat Michelangelo folgendes aufgeschrieben: „Der erste Entwurf des genannten Werkes waren zwölf Apostel in den Zwickeln und das übrige in gewisser Einteilung angefüllt mit Zierwerk nach gebräuchlicher Art; nachher, als ich das Werk begonnen hatte, schien mir, daß es ärmlich ausfallen würde, und ich sagte dem Papst, daß, wenn ich die Apostel allein dahin machte, meines Erachtens die Sache ärmlich ausfallen würde; er fragte mich, warum; ich antwortete: weil sie selbst arm waren. Da gab er mir neuen Auftrag, ich solle machen, was ich wollte, und solle zufrieden sein und solle alles bemalen bis an die unten befindlichen Geschichtsbilder heran." —

So ist der großartige Inhalt, den Michelangelo den Deckenmalereien gegeben hat, sein ureigenster Gedanke. Er stellte die Vorgeschichte der Erlösung dar: die Schöpfung und den Sündenfall und das weitere Versinken der Menschheit in Sünde; dazu das Hoffen auf den Erlöser, die Vorherverkündigung seiner Ankunft und Vorbedeutung der Erlösung.

Wie der Gedanke, so ist auch die Ausführung des Werkes das ausschließliche Eigentum des Meisters. Als die Kartonzeichnungen — vielleicht erst diejenigen zu den Apostelfiguren — fertig waren, ließ er mehrere Maler aus Florenz kommen, die ihm bei der Ausführung behilflich sein und ihn über das Verfahren der Freskomalerei, die er niemals geübt hatte, belehren sollten. Aber sobald die Gehilfen angefangen hatten zu malen, fand er, daß keiner von ihnen es so machte,

Abb. 45. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Gott segnet das Leben im Wasser. (Zu Seite 54.)

wie es nach seiner Absicht werde sollte, und er entließ sie wieder, nachdem er ihre Arbeit hatte herunterschlagen lassen. So malte er das große Werk ganz eigenhändig; selbst auf den Beistand eines Farbenreibers soll er verzichtet haben.

Von den Vorarbeiten zu der Deckenmalerei wissen wir nicht viel. Über den Verbleib der Kartons gibt es keine weitere Kunde als die, daß Michelangelo 1531 einen Teil davon verschenkte. Von den ersten Vorbereitungen des Meisters zu dem ungeheuren Werke erzählen einige Blättchen mit Federzeichnungen, die schnell hingeworfene, aber schon vollkommen klare Skizzen von einzelnen zu jener reichen Gestaltenwelt gehörigen Figuren und Gruppen enthalten. Dann kommen mehr oder weniger durchgebildete Zeichnungen von ganzen Gestalten und von Körperteilen, prächtige Modellstudien neben ausgearbeiteten Entwürfen (Abb. 30 und 57). Sie sind in ganz ansehnlicher Zahl erhalten, doch mag eine noch größere Zahl von solchen Studien verloren gegangen sein. — Von den in verschiedenen Sammlungen aufbewahrten Zeichnungen, welche Teile der Deckenmalerei in sorgfältiger Ausführung wiedergeben, rührt die größte Zahl nicht von der Hand des Meisters, sondern von lernbegierigen Nachfolgern her; sie sind nach den fertigen Bildern oder zum Teil auch nach den Kartons angefertigt. Doch sind auch diese Kopien, unter denen sich Blätter von bewundernswürdiger Arbeit finden, wohl der Beachtung wert. Sie zeigen, welchen Einfluß Michelangelos wundervolle Art des Zeichnens, die mit vollendeter Klarheit die Formen in ihrer festen Körperlichkeit und ihrer malerischen Erscheinung bestimmt, auf das mitlebende und das nachfolgende Künstlergeschlecht ausgeübt hat.

Nicht unter freudigen Verhältnissen malte Michelangelo die Deckenbilder der Sixtinischen Kapelle; das bezeugen die Berichte der Lebensbeschreiber und mehr noch seine eigenen Briefe. Seine anfängliche Abneigung gegen die Arbeit, von der er erklärte, daß sie außerhalb seines Berufes läge, wurde gesteigert durch den Kampf mit den technischen Schwierigkeiten der Freskomalerei; als einmal während der ersten Zeit des Malens sich an einer Stelle Schimmelflecken zeigten, geriet der Meister in helle Verzweiflung. Doch lernte er bald das Verfahren in einer Weise beherrschen, wie es kein anderer besser gekonnt hat. Anhaltender war die bedrängte Lage, in die er dadurch versetzt wurde, daß vom Papste, der 1510 gegen den König von Frankreich zu Felde zog, kein Geld zu bekommen war. Dabei quälte ihn mehr noch als die eigene Lage die Sorge um das Wohl der Seinigen in Florenz; was er von früherem Verdienst erübrigt und in einem Florentiner Hause angelegt hatte, stellte er seinem Vater zur Verfügung, und eine rührende Besorgnis für seine Brüder spricht aus seinen Briefen. Eine wahre Qual war die körperliche Anstrengung beim Malen an der Decke, mit stets in den Nacken gelegtem Kopf und aufwärts verdrehten Augen. Er selbst hat in einem Gedicht an einen Freund mit bitteren Scherzen geschildert, in welchem Zustand sich sein Körper befinde, wenn er, gekrümmt wie ein syrischer Bogen, das Gesicht von den herabträufelnden Farben bunt gemustert gleich einem reich eingelegten Fußboden, an dem Werke arbeite, von dem er nicht einmal einen guten Erfolg hoffte: „Ich stehe nicht am rechten Platz und bin kein Maler," sind die Schlußworte des Gedichts. Seine Augen gewöhnten sich schließlich so sehr an die gewaltsame Verdrehung, daß er noch monatelang nach Vollendung der Malerei eines scharfen Sehens nur in der Richtung nach oben fähig war, so daß er beim Lesen von Briefen und beim Betrachten kleiner Zeichnungen das Papier über seinen Kopf halten mußte. Als die Arbeit in Fluß gekommen war und einen guten Fortgang nahm, quälte ihn der Papst mit seiner Ungeduld, das Ganze fertig zu sehen. Einmal, so erzählt Vasari, gab Michelangelo auf die ungestüm drängende Frage des Papstes, wann er fertig sein würde, die treffende Antwort: „Wenn ich damit zufrieden sein werde," worauf Julius II. erwiderte, der Meister müsse es sich genügen lassen, wenn er, der Papst, zufrieden wäre. Im Herbst 1510 war der hauptsächlichste, aber räumlich kleinere Teil der Malerei, das Mittelfeld

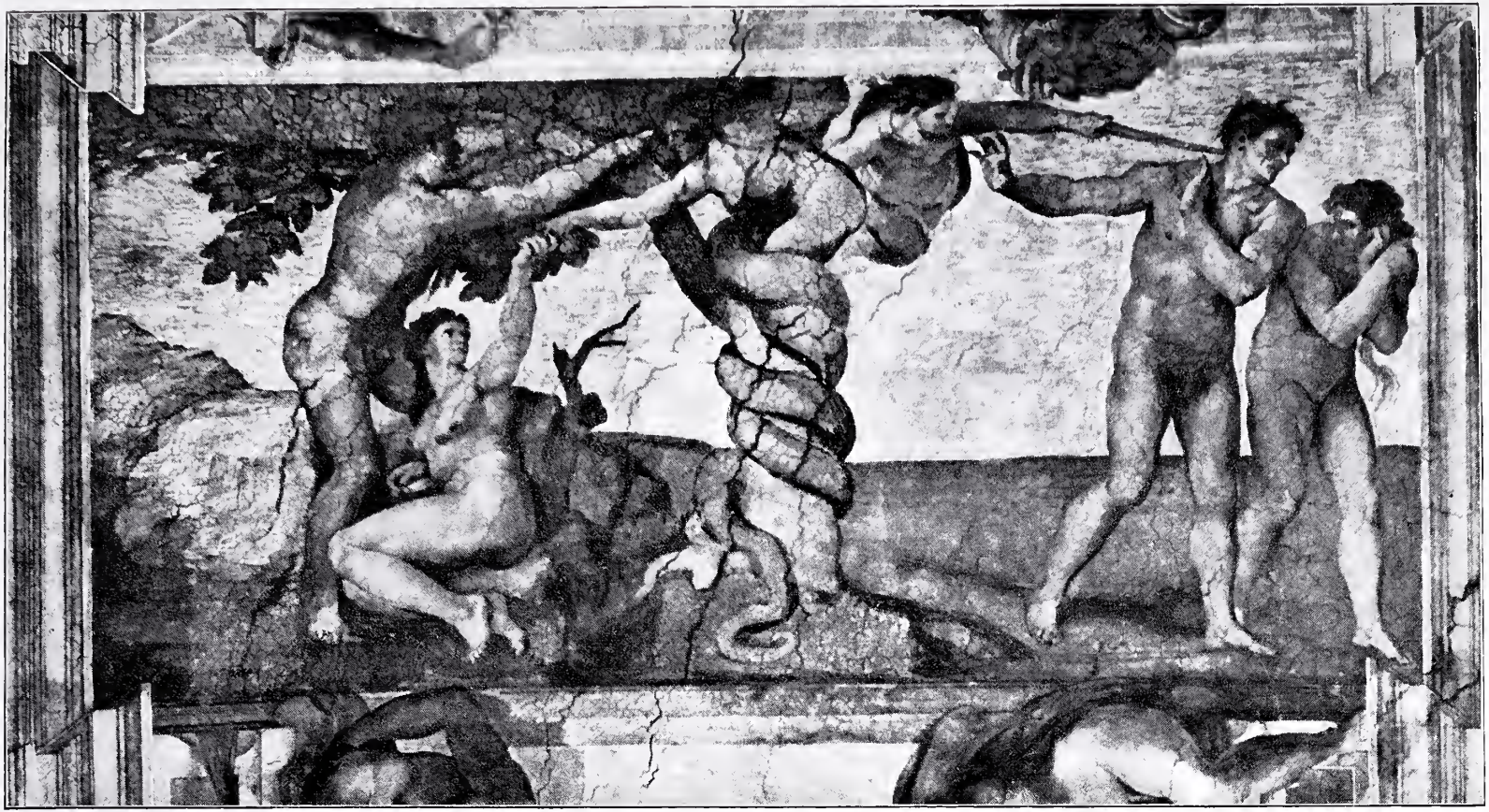


Abb. 46. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 55.)

Abb. 47. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Sündflut (Ausschnitt). (Zu Seite 55.)

der Decke, nahezu vollendet, und im folgenden Jahre blieb dieser Teil eine Zeitlang, während Michelangelo die Kartons für das übrige zeichnete, aufgedeckt, dem Papst und anderen zur Besichtigung. Zwei Jahre später wurde das Ganze fertig. Im Oktober 1512 konnte Michelangelo dies seinem Vater schreiben, mit dem Zusatz, daß der Papst mit dem Werk zufrieden sei. Er selbst dachte auch jetzt noch mehr an das Grabmal, als an die glücklich beendete Malerei: „Die anderen Dinge," fügte er jener Meldung hinzu, „gehen mir nicht so gut; schuld daran sind die Zeiten, die unserer Kunst" — damit meint er die Bildhauerkunst — „sehr ungünstig sind." — Vier und ein halbes Jahr hatte die ganze Arbeit — mit Einschluß des ersten Versuches mit den Apostelfiguren — gedauert. Davon kamen zwanzig Monate auf das mühevolle Malen an der Decke selbst; den größeren Teil der Zeit nahmen selbstverständlich die Kartons in Anspruch, die mit der größten Genauigkeit gezeichnet werden mußten, da Michelangelo an der dicht über seinem Kopfe befindlichen Decke gar keinen Überblick über die großen Gestalten hatte, deren Verkürzungen sich — wie er gleichfalls in jenem Gedichte klagt — vor seinen Augen in der einen Richtung in die Länge dehnten und nach der anderen sich zusammenzogen.

Am 31. Oktober 1512 wurden die Gerüste aus der Sixtinischen Kapelle weggeräumt, und am folgenden Tage, dem Fest Allerheiligen, las der Papst die erste Messe in dem so herrlich geschmückten Raum.

Was dem Besucher der Sixtinischen Kapelle beim Betrachten der Deckenmalerei zuerst in die Augen fällt, ehe er noch dazu kommt, die überwältigende Wirkung der einzelnen Darstellungen zu empfinden, ist die geradezu unvergleichliche architekto-

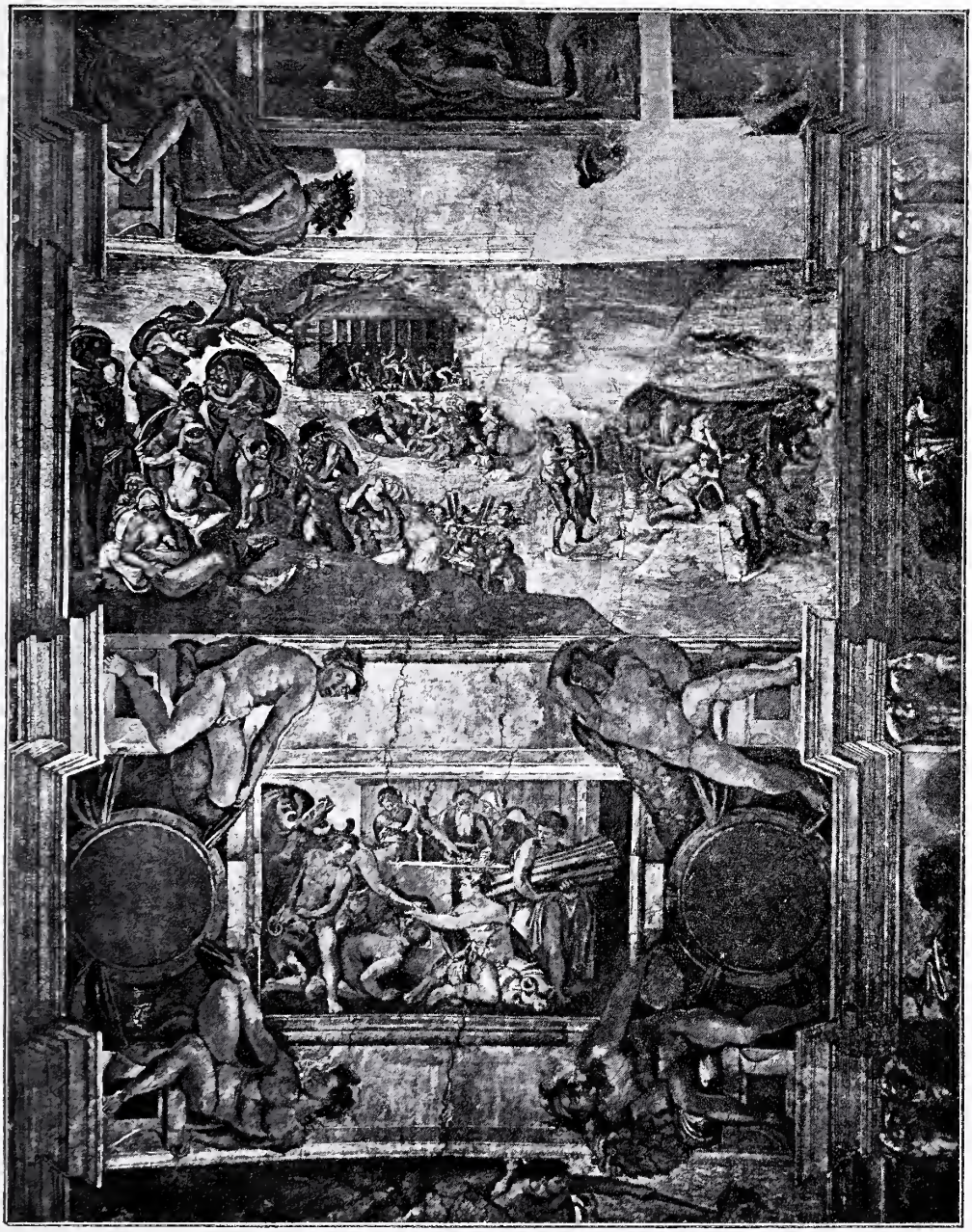


Abb. 48. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Das Opfer Noahs; Die Sündflut.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 55.)

nische Gliederung, die der Meister der großen zusammenhängenden Fläche der Decke gegeben und durch die er sich die Rahmen für seine Bilder geschaffen hat (s. das Übersichtsblatt zw. S. 32 und 33). An den gewölbten Seitenteilen der Decke steigt in jedem der zwölf Zwickel ein durch Kinderfigürchen, die wie die Architekturformen als Marmor gemalt sind, belebtes Pilasterpaar empor; ein durchgehendes Gesims, das die Pilaster miteinander verbindet, schließt den senkrecht gedachten Teil der Fläche ab und bildet die Umrahmung des wagerechten Mittelfeldes. Über den fünf würfelförmigen Pilasterpaaren jeder Langseite ragen Auf-

sätze in das Mittelfeld hinein. Über ihnen werden Marmorbalken sichtbar, die sich quer über die Mittelfläche spannen. Durch die der Stellung der Pilaster entsprechenden Balken wird die Fläche in neun Bildfelder zerlegt, fünf kleinere und vier größere. Das ganze baukünstlerische Rahmenwerk ist vollendet plastisch gemalt, aber seine Anordnung schließt jeden Gedanken an die Absicht einer groben Augentäuschung aus. Die letzte Bekrönung des aufsteigenden Teils der Architektur wird durch Menschengestalten gebildet; als lebende Menschen gedacht, sitzen sie auf den Marmorwürfeln über den Pilastern, in natürlichen Farben gemalt, sonnengebräunt und dunkelhaarig.

Diese mit zum Rahmenwerk gehörenden Figuren sind die berühmten „Ignudi"; nackte Jünglinge in der blühendsten Fülle der Kraft, die zu dem Schönsten und Formvollendetsten gehören, was die Malerei in der Wiedergabe des unverhüllten menschlichen Körpers jemals erreicht hat. Äußerlich begründet ist ihr Vorhandensein dadurch, daß die Jünglinge mit der Herstellung eines festlichen Ausputzes des Gebäudes beschäftigt scheinen. Sie befestigen Bänder an runden, in das Marmorwerk eingelassene Bronzetafeln und halten Gewinde aus Eichenlaub bereit, durch das auf Namen und Wappen des Papstes aus dem Hause Rovere hingewiesen wird. Aber die wahre und wesentliche Bedeutung der Jünglinge ist die des Schmückens durch ihre eigene Erscheinung. Die niederländischen Maler des vorhergegangenen Jahrhunderts schmückten die zierlichen Einrahmungen, mit denen sie die reizenden kleinen Miniaturen fürstlicher Gebetbücher umgaben, mit fein gemalten Abbildungen von Nelken, Wickenblüten und ähnlichen zierlichen Naturerzeugnissen: Michelangelo gab der Umrahmung der gewaltigen Freskogemälde, die in der vornehmsten Kapelle der Christenheit die Schöpfungsgeschichte erzählten, den denkbar großartigsten Schmuck, indem er die Krone der Schöpfung, den Menschen, in diesem Sinne verwendete. Und in der Tat, ein herrlicher Schmuck sind diese Gestalten. Wie sie bald in der Ruhe, bald in lebhafter Bewegung die Pracht ihrer Glieder zeigen, sind sie wahre Offenbarungen von der Schönheit der Menschengestalt, und in ihrer, man kann nur sagen urweltlichen Größe und Erhabenheit stehen sie himmelhoch über allem Gewöhnlichen, Kleinen und Kleinlichen, das den Erdenbewohnern anhaftet (Abb. 33, 34, 38, 51).

Die Reihe der erzählenden Bilder nimmt ihren Anfang in dem der Altarwand zunächst liegenden Feld. Gott scheidet das Licht von der Finsternis, ist der Inhalt des ersten Bildes, das in verhältnismäßig engem Raum eine unendliche Größe entfaltet. Die überlebensgroße Gestalt des Schöpfers hebt sich empor, sie wird sozusagen plötzlich sichtbar, ihre Füße sind noch verborgen, und schon erfüllt sie den ganzen Raum, den sie schräg durchschneidet, um mit gebietender Aufwärtswendung des Hauptes und mit machtvoller Bewegung der Arme die Scheidung zwischen dem Licht und dem Dunkel auszusprechen (Abb. 36, unterer Teil, und Abb. 35). Das zweite Bild (Abb. 36, oberer Teil, Abb. 39 und 40) faßt zwei verschiedene Darstellungen in einer wunderbar wirkungsvollen Weise zusammen. Die Himmelsfeste ist geschaffen. Über die Erde einher bewegt sich der Schöpfer, und ein Ausbreiten seiner Hand läßt Gras und Kräuter emporschießen; seine Bewegung ist kein Schweben, ist kein Fliegen; es ist ein Getragensein von eigener Kraft, ein Durchsausen des Weltenraums. Das Schrankenlose dieser Sturmesbewegung wird dem Beschauer doppelt fühlbar dadurch, daß die ganz verkürzt gesehene Gestalt sich von ihm abwendet, man glaubt, sie müsse gleich den Blicken entschwunden sein (Abb. 39). Das Planmäßige der Bewegung aber wird in einer ganz unvergleichlichen Weise verbildlicht dadurch, daß dieselbe Gestalt von der anderen Seite wieder in den Bildraum hineinsaust; ganz von vorn gesehen, zeigt Jehova hier zuerst dem Beschauer die schreckliche Majestät seines Antlitzes (Abb. 40). Die Arme ausspannend über ungemessene Weiten, gebietet er, ohne in der Bewegung innezuhalten, der Sonne und dem Mond, an ihren bestimmten Stellen zu sein. Dieses Mal erscheint Gott nicht mehr allein;

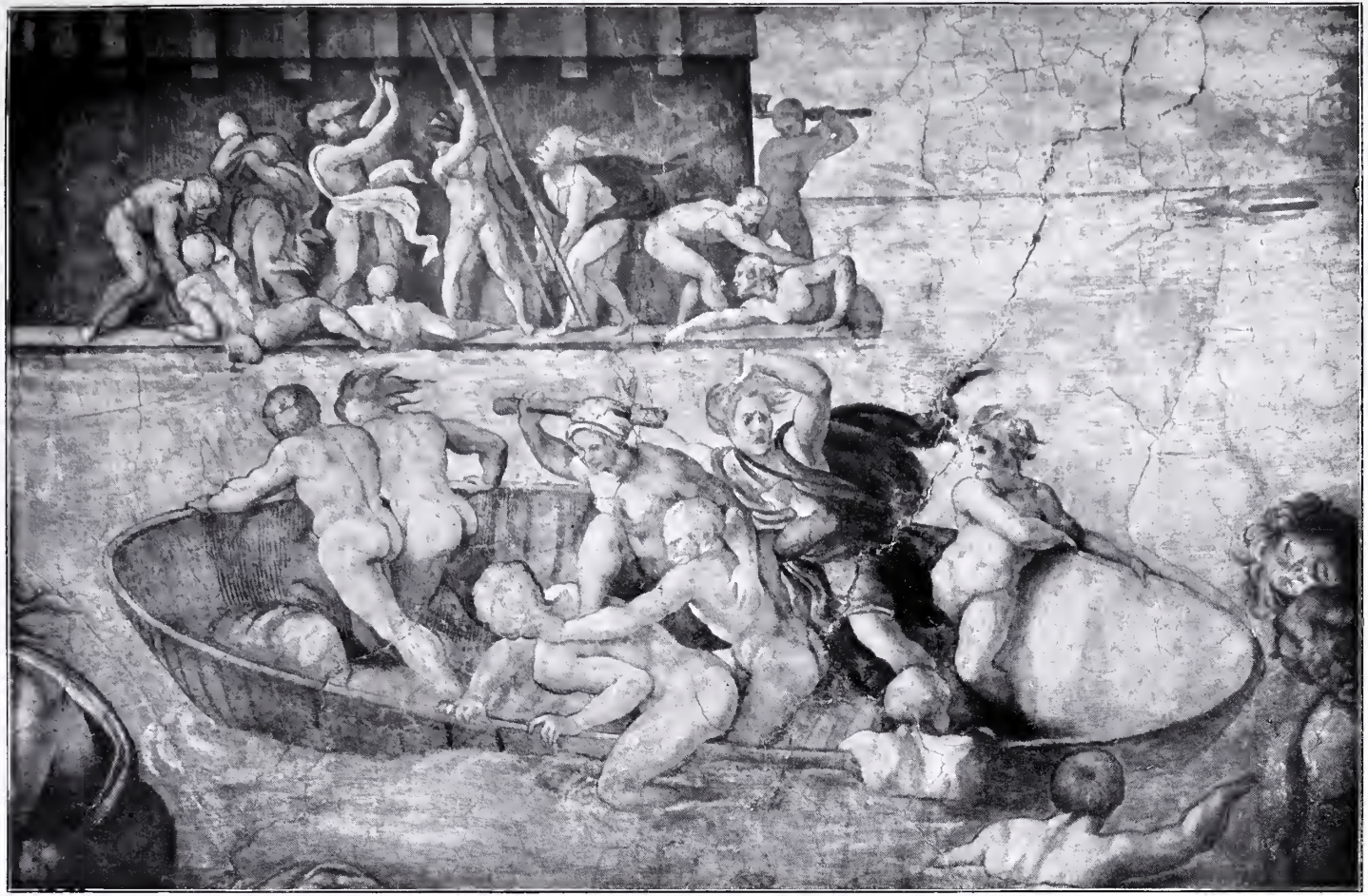


Abb. 49. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Sündflut (Ausschnitt). (Zu Seite 55.)

Engel sind inzwischen geworden, die sich seiner Bewegung anschließen und den Schöpfer und seine Werke staunend bewundern. Das dritte Bild (Abb. 41, unterer Teil, und Abb. 45) zeigt den Schöpfer, von Engeln begleitet, über der Wasserfläche schwebend: seine Linke streckt sich aus, die Rechte hebt sich empor, und unter den segnenden Händen regt sich im Wasser das Tierleben.

Von nun an wird die Erde der Schauplatz der Darstellungen. Die Bewegung des Schöpfers, die im ersten Bilde als eine mächtig aufwärts steigende, dann als eine das Weltall durchkreisende — stürmisch im zweiten, etwas ruhiger im dritten Bilde — erschien, verwandelt sich im vierten Bilde (Abb. 41, oberer Teil, und Abb. 37) in eine abwärts schwebende: Gott läßt sich auf die Erde hernieder, um den Menschen ins Dasein zu rufen. Es ist der letzte Tag der Schöpfungsarbeit: in einer halb ruhenden Stellung, von den begleitenden Engeln gestützt, begibt sich Jehova an die Vollendung des Werkes. Dieser zur Ruhe neigende Gott ist eine der allergewaltigsten Schöpfungen von Michelangelos fast übermenschlich zu nennender Erfindungskraft: man sieht, es ist nicht das Bedürfnis, sondern der Wille, zu ruhen, was hier dargestellt ist; auch in der Lage eines Ruhenden bewegt die Gestalt des Schöpfers sich aus ureigener Kraft vorwärts, die tragenden Engel werden von dieser Kraft mitgenommen (Abb. 42). In einem wunderbaren Gegensatz hierzu steht die Gestalt des Erschaffenen, welche die Kraft, sich zu bewegen, eben erst empfängt. Auf der Erde, die in erhabener Einfachheit durch zwei hintereinander aufsteigende Berglinien angedeutet ist, ruht der Leib des ersten Menschen; der Schöpfer streckt die Rechte aus, und wie sein Finger den Finger des Menschen berührt, wird in dem Leib die Seele lebendig; der Oberkörper der prachtvollen Riesengestalt richtet sich langsam auf, noch schwer lastend auf dem stützenden rechten Arm, zugleich zieht das linke Bein sich an, um das Aufstehen vorzubereiten, der Kopf hebt sich empor und wendet sich, der erste Blick der geöffneten Augen schaut das Angesicht Gottes (Abb. 43). Dieses Erwachen aus der Leblosigkeit zum Leben ist ebenso einzig, ebenso urgewaltig geschildert, wie die Unbegrenztheit ewiger Kraft in den Gestalten des schaffenden Gottes. Michelangelos Verbildlichungen des Schöpferwillens und der Schöpferkraft überragen auf einsamer Höhe unermeßlich weit alles, was vorher und nachher an Versuchen, das Unbegreiflichste in begreifliche Formen zu kleiden, gemacht worden ist. Den Schluß der Schöpfungsbilder macht die Erschaffung der Eva. Der Herr ist auf die Erde herabgestiegen; auf dem Boden wandelnd, naht er sich dem Geschöpf nach seinem Ebenbilde. Mahnender Ernst und wohlwollende Milde zugleich sprechen aus seinem Angesicht, wie er die Rechte erhebt. Und dem gebietenden Zuge dieser Hand folgend, erhebt sich aus der Seite des in tiefen Schlaf versunkenen Adam das Weib; mit freudiger Dankbarkeit begrüßt sie das Leben, sie neigt sich zum Niederknien und streckt die gefalteten Hände anbetend dem Geber des Daseins entgegen (Abb. 44). Das folgende Bild vereinigt die beiden Darstellungen der Sünde und der Strafe des ersten Menschenpaares. Auf der einen Seite sehen wir die beiden Prachtgestalten des Adam und der Eva unter dem Baum der Erkenntnis; das Weib sitzt zu den Füßen des Mannes am Boden, den Rücken gegen den Baum gekehrt; die Versuchung naht heimlich, überraschend. Die Schlange, deren Körper oben in Weibesgestalt übergeht, hat sich am Stamm des Baumes emporgeringelt, der Frauenleib setzt zwischen den Ästen die schleichende Bewegung fort, und das Haupt verbirgt sich im Schatten der dichten Zweige. Man glaubt zu hören, wie die Versucherin dem Menschenweibe leise etwas zuruft. Eva wendet den Kopf, und beim Anblick der Frucht, die jene ihr hinhält, streckt sie auch schon begehrlich die Hand aus, um anzunehmen; und da das Gebot einmal übertreten ist, greift Adam ohne Zaudern in die vollen Zweige. Der Erkenntnisbaum bildet die Abgrenzung der beiden Bildhälften gegeneinander. In einer eigentümlich wirkungsvollen Zusammenstellung erscheint unmittelbar neben der Versucherin der Racheengel, und wie jene in geschmeidiger Bewegung die ver-

Abb. 50. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Jeremias.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 57.)

botene Frucht hinabreicht, so streckt dieser mit wuchtiger Kraft das richtende Schwert gegen die der Strafe verfallenen Menschen aus. Voll Schmerz und Zerknirschung einander anblickend, der Mann mit einer Gebärde leidenschaftlicher Klage, in schamvoller Verzweiflung das Weib, so verläßt das erste Menschenpaar das Paradies. Unvergleichlich in ihrer Einfachheit und Größe ist die Andeutung der Landschaft: auf der Paradiesesseite genügen einige leichte Bewegungen der Linie, welche die Erde gegen den Himmel abgrenzt, um im Verein mit den herabhängenden dichten Zweigen des Baumes den Eindruck gesegneter Üppigkeit hervorzurufen; bei der Verstoßung verläuft der Erdboden in eine kahle Ebene, die den Eindruck trostloser Öde hervorruft (Abb. 46).

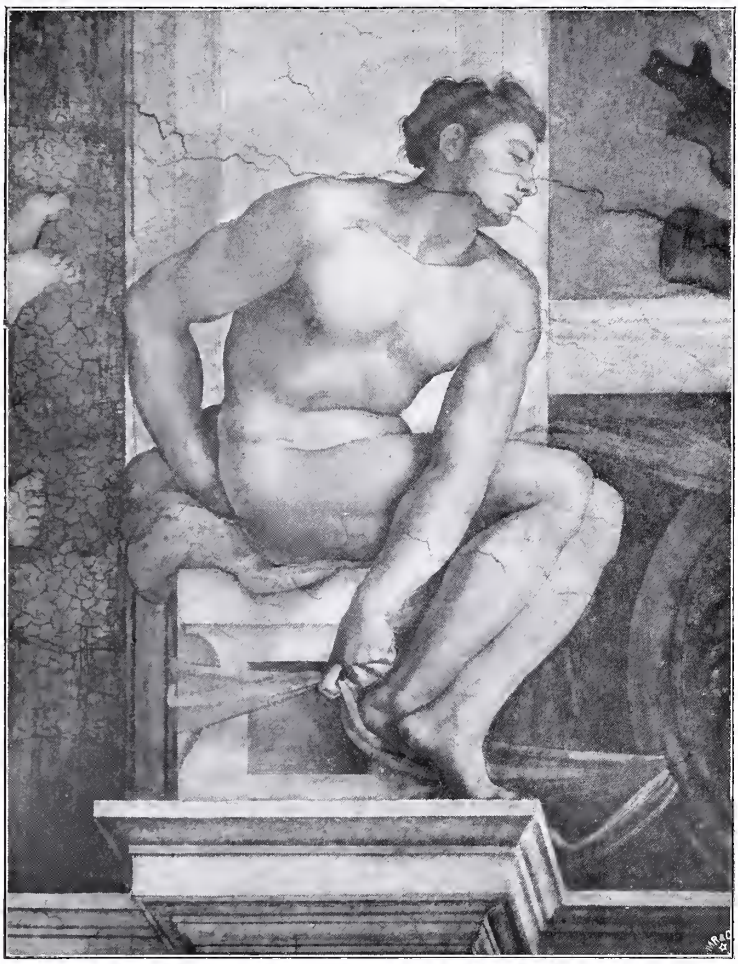


Abb. 51. Jüngling von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 52.)

Die drei letzten Bilder der Reihe verlassen den überlebensgroßen Maßstab; hier werden irdische Begebenheiten in Figuren von natürlicher Größe dargestellt. Auf die Schilderung des Falles der ersten Menschen folgt die Geschichte des zweiten Stammvaters, des Noah. Hier hat der Künstler aus Rücksicht auf die Größenverhältnisse der Bildflächen von der künstlerischen Freiheit, das Vorher und das Nachher zu vertauschen, Gebrauch gemacht. Er hat der Sündflut das große Mittelfeld eingeräumt und in das vorausgehende kleinere Feld das Dankopfer der Geretteten gestellt. Da sieht man vor der geöffneten Tür der Arche den alten Noah und sein Weib am aufgemauerten Brandaltar stehen; einer der Söhne schickt sich an, einen Widder zu schlachten, andere bringen weitere Opfertiere herbei, tragen Holz und Feuer, blasen die Glut an und schüren die Flammen; Tiere, die dem Menschen nahe bleiben, Rind, Pferd, Elefant, stehen dabei (Abb. 48, unterer Teil).

Das Bild der Sündflut bringt in vielen Figuren eine packende, von großartigem Leben erfüllte Schilderung (Abb. 48, oberer Teil, und Abb. 47 u. 49). Verzweifelte Menschen erklimmen die letzten aus dem Wasser ragenden Höhen; Mütter tragen ihre Kinder, Männer ihre Weiber hinauf, andere haben sich mit Hab-

seligkeiten beladen. Mühsam schleppt ein kräftiger Greis den leblosen Körper seines erwachsenen Sohnes auf ein kleines Eiland, auf dem schon früher angelangte Flüchtlinge ein Zelt aufgeschlagen haben; aus dem Knäuel, der sich da unter dem kümmerlichen Schutzdache zusammendrängt, strecken die einen dem neuen Ankömmlinge die Hände entgegen, andere verwehren einem Heranschwimmenden die Aufnahme, und wieder andere starren in dumpfer Hoffnungslosigkeit das steigende Wasser an. Weiter in der Ferne drängen sich einige in Kähnen, die gleich versinken müssen. Ganz im Hintergrund des Bildes, auf dem kein Horizont die endlose Wasserfläche begrenzt, schwimmt die Arche.

Den Schluß der Bilderreihe macht die Darstellung des trunkenen Noah mit seinen Söhnen, von denen der eine ihn verspottet: auch die aus der großen Flut Geretteten sind im Banne der Sünde, und das von dem zweiten Stammvater ausgehende Menschengeschlecht bedarf der Erlösung.

Daß die Erlösung kommen würde, ward dem Menschengeschlecht verheißen, und die gottbegnadeten Seher, durch deren Mund die Verheißung ausgesprochen wurde, sind es, deren Gestalten ringsum an der Decke in dem Architekturgerüst, welches das Mittelfeld einfaßt, erscheinen. Jedes der gemalten Pfeilerpaare in den zwölf Zwickelfeldern wird durch eine Marmorwand und einen Marmorsitz derartig verbunden, daß das Ganze gleichsam einen mächtigen Thron bildet. In diesen Thronnischen sitzen die Propheten und Sibyllen, zu denen sich, um ihre Verbindung mit der überirdischen Welt anzudeuten, jedesmal ein Paar von Engelkindern gesellt. Die Annahme, daß dem Heidentum durch die Sibyllen ähnliche Vorherverkündigungen des Erlösers zuteil geworden seien, wie dem Judentum durch die Propheten, war schon im Mittelalter ausgesprochen worden; wenn die Kirche diese Ansicht auch niemals förmlich anerkannte, so mißbilligte sie dieselbe doch nicht, und die heidnischen Sibyllen als Gegenbilder der jüdischen Propheten hatten schon vor der Renaissancezeit in der christlichen Kunst einen Platz gefunden, wie ja auch in dem ergreifenden alten Kirchenliede „Dies irae“ neben David die Sibylle als Zeugin des kommenden Weltgerichts genannt wird. Gewöhnlich werden zehn verschiedene Sibyllen aufgezählt. Michelangelo hat sich mit der Zahl der Propheten und Sibyllen nach den vorhandenen Räumen gerichtet. Er ließ an den beiden Langseiten der Decke die männlichen Gestalten mit den weiblichen abwechseln, und zwar in der Weise, daß jedesmal ein Prophet und eine Sibylle einander gegenübersitzen; an die beiden Schmalseiten malte er Propheten. Es sind im ganzen also sieben Propheten und fünf Sibyllen. Die Namen der doppelt lebensgroßen Gestalten sind auf Täfelchen zu lesen, die unterhalb der Fußbank eines jeden Thrones über dem Kopfe eines Engelknaben angebracht sind. Durch diese Inschriftträger wird das spitzige Ende eines jeden Zwickelfeldes prächtig ausgefüllt. Damit auch die neben den Thronpfeilern übrigen seitlichen Enden der Zwickel nicht leer bleiben, erscheinen hier, als Schmuckwerk von dunkeler Bronze gemalt, an die Einfassung der spitzen Gewölbekappen angelehnte Gestalten, die mit mannigfaltigen Stellungen und Bewegungen die dreieckigen Felder füllen (siehe das Übersichtsblatt und Abb. 68).

Wenn es statthaft wäre, von einem Übertreffen der Schöpfungsbilder Michelangelos zu sprechen, so könnte man sagen, daß sie überboten seien durch die mächtigen Gestalten der Seher und Seherinnen, die bis in das tiefste Innere der Seele von der ihnen zuteil gewordenen Offenbarung ergriffen scheinen, die in ihrem stummen Dasitzen Empfindungen gewahren lassen, wie der gewöhnliche Sterbliche sie nicht mitempfinden, sondern nur mit ehrfurchtsvollem Schauer ahnen kann; sie entrücken den Beschauer dem alltäglichen Dasein und lassen ihn teilnehmen an einem übermenschlich großartigen, von unergründlichen Geheimnissen erfüllten Seelenleben.

Gleich neben dem ersten Schöpfungsbilde erblicken wir zwei der allerherrlichsten von diesen erhabenen Gestalten. Rechts (vom Altar aus) sitzt der

Abb. 52. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Daniel.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 59.)

Prophet Jeremias, das ergreifende Bild eines Mannes, dessen tatkräftigen Körper die Last der schweren Gedanken niederbeugt; man sieht in ihm, wie Vasari treffend sagt, „die Schwermut, das Grübeln, das Nachsinnen und den bitteren Gram um seines Volkes willen“. Seine Empfindungen spiegeln sich wider in Haltung und Antlitz der Engelknaben, die hinter seinen Achseln stehen (Abb. 50). Die Sibylle ihm gegenüber, an der linksseitigen Anwölbung der Decke, ist als die

Abb. 53. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Persische Sibylle.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 59.)

Libysche bezeichnet. Die Tochter der afrikanischen Wüste erscheint in fremdartiger Tracht. Sie ist ganz von innerer Glut erfüllt; sie hat die Niederschrift ihrer Eingebung vollendet, und um das große Buch beiseite zu legen und zu schließen, dreht sie sich mit lebhafter Bewegung auf dem Sitze um, hält aber dabei den Kopf nach dem Beschauer hingewendet, abwärts über die Schulter blickend. Geheimnisvoll raunen die Engelkinder miteinander, die sie begleiten (Abb. 58). Auf Jeremias folgt die Persische Sibylle, die, im Gegensatz zu der jugendkräftigen

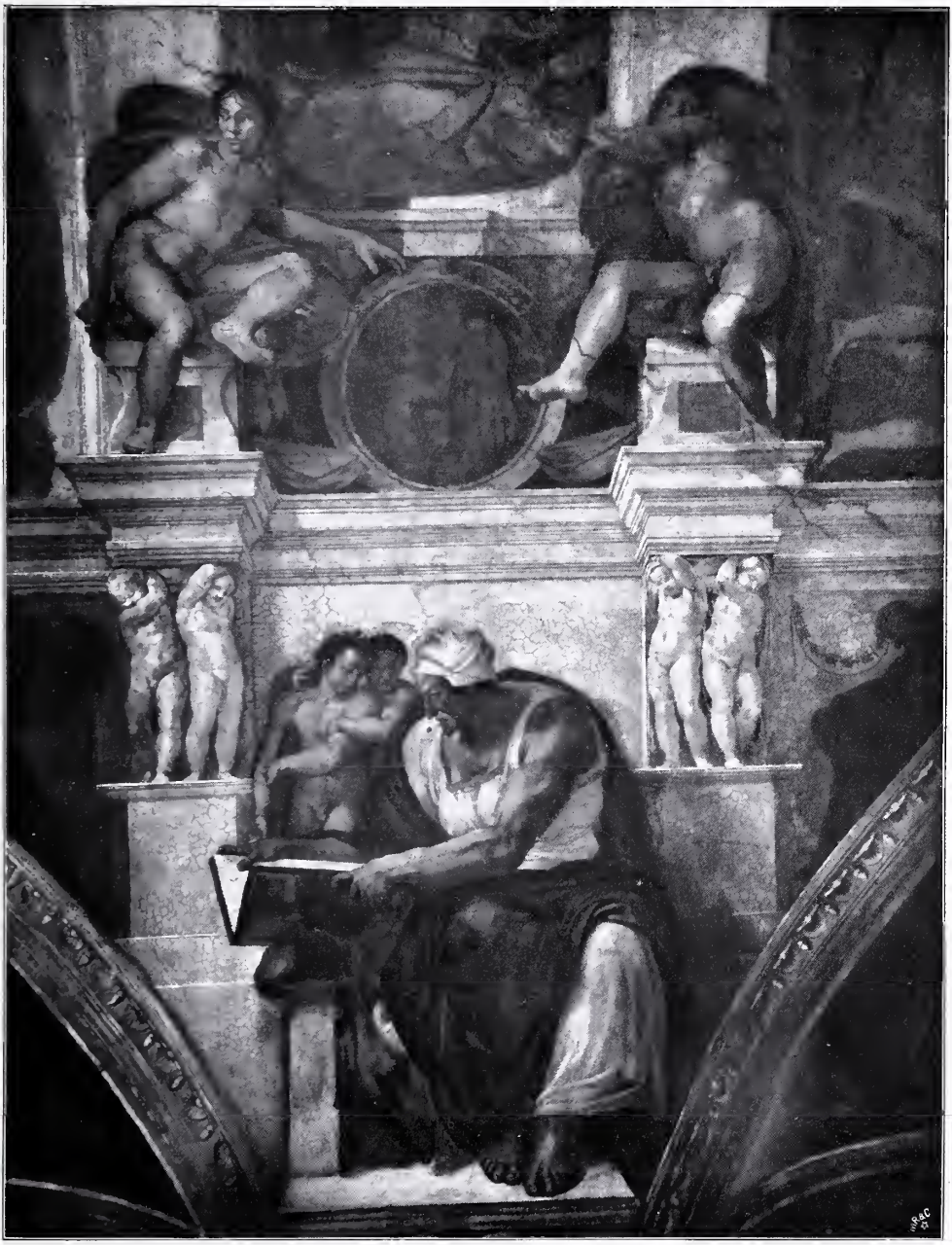


Abb. 54. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Cumäische Sibylle.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 60.)

Libyerin, als eine uralte Matrone dargestellt ist; sie ist tief eingehüllt in faltenreiche Gewänder, und mit gekrümmtem Nacken hält sie die Schrift, um sie zu überlesen, dicht vor ihre Augen (Abb. 53). In der Blüte der Jugend erscheint ihr gegenüber Daniel, der mit glühendem Eifer den Inhalt des Buches, das er auf dem Schoße hält und zu dessen Unterstützung einer der Engelknaben sich zwischen seine Knie gestellt hat, auf einer seitwärts stehenden Tafel auf einzelne Blätter überträgt (Abb. 52). Die Cumäische Sibylle, die auf Daniel folgt, ist wieder eine alte Frau; aber ihr Alter ist nicht das einer gebrechlichen Greisin; sie

Abb. 55. Von der Decke der Sixtiniſchen Kapelle. Die Erythräiſche Sibylle.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 62.)

iſt nicht von der Art gewöhnlicher Sterblichen: ſie iſt ein Rieſenweib, das einem längſt vergangenen Geſchlecht entſtammt, das Jahrhunderte kommen und gehen geſehn hat. Faſt mit Scheu blicken die Engelknaben in das Buch, in welchem die Vorweltrieſin blättert, jenes Buch, in dem die Geſchicke Roms verzeichnet waren (Abb. 54). Während dieſe Sibylle mit eiſiger Ruhe ihre Schickſalsſprüche lieſt, iſt der Prophet Ezechiel ihr gegenüber von flammender Begeiſterung erfaßt; ſeine kräftige Geſtalt, die an der Grenze des Mannes- und des Greiſenalters ſteht,

Abb. 56. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Jesaias.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 62.)

ist von Bewegung durchzittert, sein Kopf wendet sich mit einer Heftigkeit, die das morgenländische Schultertuch flattern macht, dem aufwärts deutenden Engelknaben zu, die linke Hand ist mit der Schriftrolle herabgesunken, während die rechte sich öffnet, wie um mit lebhafter Gebärde die Worte einzuleiten, die von den erhabensten Gesichten reden sollen (Abb. 60). In wirksamem Gegensatz zu diesem Feuer steht die kalte Ruhe der nächsten Figur; es ist die Erythräische Sibylle, die jüngere Nachfolgerin der Cumäischen, ein muskelstarkes Weib gleich jener,

Abb. 57. Gewandstudie und Entwurf zu einer nicht ausgeführten Bogenfeldgruppe der Sixtinischen Kapelle. Rötelzeichnung. Im Louvre-Museum zu Paris. (Zu Seite 48)

aber doch nicht von so übermenschlich gewaltigen Formen; sie schlägt mit unerschütterlicher Gelassenheit die Blätter des Schicksalsbuches der ewigen Stadt um, während der Engelknabe über ihrem Haupte eine Lampe mit seiner Fackel entzündet (Abb. 55). Der Erythräischen Sibylle gegenüber ist der Prophet Jesaias dargestellt in dem Augenblick, wo er die göttliche Offenbarung empfängt. Der Prophet, ein noch jugendlicher Mann, hat in einem Buche geforscht; er war ganz versunken in das Forschen, sein Haupt ruhte in der aufgestützten linken Hand. Da sind die Himmelsboten herabgestiegen, der eine der lieblichen kleinen Engel, dessen Gewand noch in der Luft flattert, läßt sich an der Schulter des Mannes nieder, um ihm verborgene Wahrheiten zuzuflüstern; und nun schließt sich das Buch, der Kopf hebt sich empor aus der stützenden Hand und wendet sich nach dem Engel hin; die ganze Seele des Mannes lauscht, man glaubt zu sehen, wie er den Atem anhält (Abb. 56). Auf Jesaias folgt die Delphische Sibylle. Sie hebt ihre Schriftrolle empor mit einer Bewegung, als ob sie sich scheue, deren Inhalt der heidnischen Welt mitzuteilen; die heilige Begeisterung, welche die Seherin ergriffen hat, läßt ihre Augen leuchten und durchschauert die feierlich dasitzende Gestalt mit einer unwillkürlichen Bewegung. Ein Windstoß treibt die unter dem Kopftuch der Seherin hervorwallenden Locken in die Höhe und macht die Haare der beiden Engel flattern, von denen der eine sich in das Buch der Weissagungen vertieft (Abb. 63). Die Delphische Sibylle gibt der linksseitigen Reihe der Seher und Seherinnen einen Schluß, der ebenso prächtig ist wie der Anfang; diese wundervolle Gestalt steht der Libyschen Sibylle an malerischer Schönheit nur wenig nach, an Formenschönheit ist sie ihr fast überlegen. In ihrem Kopfe hat Michelangelo, so gut wie früher in den marmornen Marienbildern, eine höchste Vorstellung von weiblicher Schönheit zur Erscheinung gebracht. Den Schluß der rechtsseitigen Reihe macht der Prophet Joel. Er ist ein unbärtiger Mann mit hoher Stirn und ergrauendem Haar; seine Augen fliegen über die Schriftrolle, die er mit beiden Händen hält, Kopf und Haltung bezeichnen eine Persönlichkeit, die zu entschlossenem Handeln bereit ist, die laut und rückhaltlos die Worte der Zukunft verkündigen wird (Abb. 61). Über der Eingangswand der Kapelle erscheint der Prophet Zacharias. Diese ehrwürdige Greisengestalt mit kahlem

Abb. 58. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Libysche Sibylle.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 58.)

Schädel und langem Bart, die mit unerschütterlicher Ruhe Blatt für Blatt in dem Buche der Strafen und der Verheißungen umschlägt, ist vielleicht die allerschönste unter all diesen erhabenen Gestalten. Die beiden Engel stehen in schweigender Ehrfurcht hinter dem Rücken des Greises, sie halten einander umschlungen und blicken über seine Schulter in das Buch (Abb. 62). Die überall durchgeführte Anordnung, daß zwischen den einander gegenüber befindlichen Gestalten eine lebhafte Wechselwirkung durch Gegensätze besteht, kommt am sprechendsten zur Geltung bei den beiden Propheten der Schmalseiten. Über der Altarwand, also dem Zacharias gegenüber, ist Jonas dargestellt; wie jener der ruhigste, so ist dieser der bewegteste von allen; jener ist ganz eingehüllt in die weiten Falten von Rock und Mantel, dieser entbehrt des Gewandes. Jonas ist dargestellt in dem Augenblicke, wie er aus dem Rachen des Meerungeheuers, das seitwärts sichtbar wird, wieder ans Licht gekommen ist, ein Gegenstand des Staunens für die Engelknaben. Noch nicht ganz Herr seiner Glieder, hat er den Oberkörper hintenüber geworfen und atmet mit tiefen Zügen die Himmelsluft ein; mit Blicken unaussprechlichen Dankes wendet sich sein Kopf nach oben, und der Prophet erschaut die verheißungsvolle Bedeutung seiner Gesichte (Abb. 65).

Die Geschichte des Jonas hat von jeher als eine Vorbedeutung der Auferstehung Christi gegolten; es ist daher nicht Zufall, daß Michelangelo ihm den Platz über dem Altar angewiesen hat.

Das Bild des Jonas, der nicht sowohl durch seine Worte, als vielmehr durch seine Erlebnisse Prophet ist, leitet hinüber zu den Bildern, in denen vorbedeutende Begebenheiten aus der Geschichte des Alten Bundes geschildert sind. In den gewölbten Zwickelfeldern, die in den vier Ecken der Kapelle aus der Verschmelzung von je zwei Stichkappen entstehen (siehe das Übersichtsblatt), hat Michelangelo Ereignisse dargestellt, die als Errettungen des auserwählten Volkes von drohendem Untergang einen vorbildlichen Hinweis auf die Erlösung enthalten; die bildliche Wiedergabe dieser Ereignisse schließt sich dem Sinne nach unmittelbar an die bildliche Darstellung der Vorherverkündiger des Erlösers an. Links von Jonas ist die Erhöhung der ehernen Schlange in der Wüste dargestellt, eine Begebenheit, der die besondere Bedeutung innewohnt, daß sie nach den Worten des Heilands selbst ein Vorbild der Erhöhung Christi am Kreuze ist. Der größere Teil des Gemäldes, das sich in dem beschränkten und unbequemen Raum in überaus großartiger, übersichtlicher Komposition entfaltet, wird durch die Opfer der feurigen Schlangen eingenommen: die Unglücklichen, welche nicht nach dem aufgerichteten Heilszeichen aufblicken, suchen in aussichtsloser Flucht sich vor den vom Himmel herabregnenden Schlangen zu

Abb. 59. Frauenkopf. Rötelzeichnung. In der Uffizien-Galerie zu Florenz. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 29.)

Abb. 60. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Ezechiel.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 61.)

retten oder in verzweifeltem Ringen sich der todbringenden Umschlingungen zu erwehren; in einem schrecklichen Knäuel haften und stürzen sie durcheinander. In einem wunderbar wirkungsvollen Gegensatz zu dieser wildbewegten Gruppe der dem Verderben Verfallenen steht an der anderen Seite des Bildes das zusammengescharte Häuflein der Gläubigen; die unversehrt Dastehenden und die schon getroffen am Boden Liegenden, aber im Glauben noch Rettung Findenden bilden eine eng geschlossene Gruppe, deren ruhige Umrißlinie nur durch die in der Richtung der Blicke nach der am Pfahle hängenden Erzschlange emporgestreckten Hände unter-

Abb. 61. Von der Decke der Sixtiniſchen Kapelle. Der Prophet Joel.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 62.)

brochen wird (Abb. 66). Nach der zeitlichen Reihenfolge der Begebenheiten folgt auf dieſes Bild aus der Zeit der Wanderſchaft der Iſraeliten das ihm gegenüber, links vom Eingang befindliche Gemälde, eine Darſtellung aus den Kämpfen mit den feindlichen Stämmen, welche den Iſraeliten den Beſitz des gelobten Landes ſtreitig machten: die Beſiegung des Philiſters Goliath. Der Rieſe liegt von dem Steinwurf des Hirtenknaben niedergeſtreckt am Boden; über den ſchweren Körper des Gefallenen, der vergebliche Anſtrengungen ſich aufzurichten macht, ſchreitet

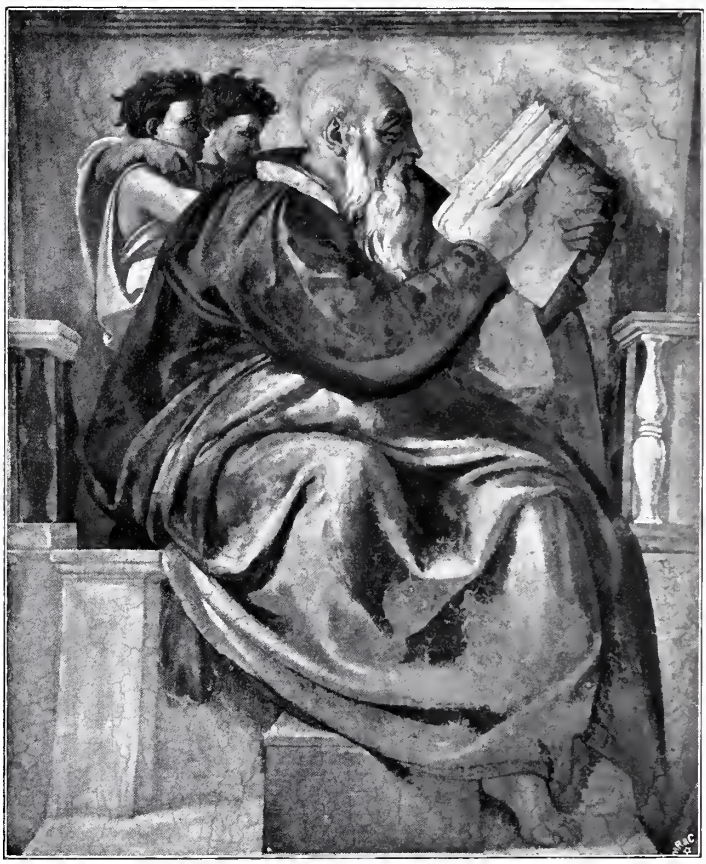


Abb. 62. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Zacharias. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 63.)

David und holt mit dem Schwerte aus, um ihm das Haupt vom Rumpfe zu trennen. Die Gestalt Davids hebt sich von der hellen Wand eines Zeltes ab, an dessen Seiten die Krieger dem Vorgang mit Spannung zuschauen. An diese Darstellung reiht sich die daneben, rechts vom Eingang befindliche: in der Tötung des Holofernes wird hier ein Bild aus der Zeit der Bedrängnisse durch die Assyrier vorgeführt. Judith steht auf der Schwelle des Gemaches, außerhalb dessen man in einiger Entfernung den eingeschlafenen Wächter gewahrt, und wirft einen Blick zurück auf den Leichnam des Holofernes, während sie sich anschickt, den von der Magd aufgenommenen Korb mit dem abgeschlagenen Haupt des Feindes mit einem Tuch zu verhüllen (Abb. 64). Das gegenüberstehende Bild, an der rechten Seite der Altarwand, versetzt uns in die Zeit der Perserherrschaft. Die Bestrafung Hamans ist hier in einer dreiteiligen Komposition dargestellt. In der einen Bildecke erblicken wir den König Ahasver auf seinem Ruhebett, wie er, nachdem er aus den alten Jahrbüchern von den Verdiensten des Mardochai gehört hat, sich aufrichtet, um zu befehlen, daß dieser geehrt werde; auf der anderen Seite sehen wir das Mahl bei der Königin Esther, wie diese dem König den Haman als Feind ihres Volkes bezeichnet; die Mitte des Bildes nimmt der gerichtete Haman ein, der in der Stellung eines Gekreuzigten am Baume hängt. Die Gestalt Hamans ist von der Seite zu sehen, und in ihrer Verkürzung erblickt Vasari das Meisterstück in der Überwindung der größten Schwierigkeit für den Maler. Erhaltene Zeichnungen bekunden, daß Michelangelo diese Figur, besonders die verkürzten Arme, sehr eingehend am Modell studiert hat (Abb. 67).

Weitere Geschichtsdarstellungen sind auf den runden Bronzetafeln zwischen den Jünglingen enthalten, als Reliefbildchen gemalt. Was sie erzählen, das Opfer Abrahams, Begebenheiten aus dem Leben des Königs David und aus dem Leben des Propheten Elias, steht im Zusammenhange mit dem Befreiungs- und Erlösungsgedanken.

Abb. 63. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Delphische Sibylle. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 62.)

Der Inhalt des gesamten Bilderkreises erhält seine Ergänzung zu einer erschöpfend vollständigen Verbildlichung der Vorgeschichte der Erlösung durch die Darstellung der leiblichen Vorfahren Christi. Diese Darstellungsreihe hat in den Wandlünetten, welche die Fensterbogen einschließen, und in den dreieckigen Feldern der Stichkappen ihren Platz gefunden (siehe das Übersichtsblatt). Die Namen der zweiundvierzig Glieder des Stammbaumes, die der Evangelist Matthäus aufzählt, hat Michelangelo auf viereckigen Tafeln verzeichnet, die mit ihrer Umrahmung ein jedes Bogenfeld in zwei Hälften teilen. Er hat aber darauf verzichtet, die Gestalten, mit denen er diese Namenstafeln umgab, als die geschichtlichen Träger bestimmter Namen zu kennzeichnen. Er schilderte an diesen Stellen in Familiengruppen, die im Gegensatz zu den von überirdischem Geiste erfüllten Gestalten der Seher mehr ein allgemein menschliches Gepräge tragen, den Schmerz und die Hoffnung der auf den Erlöser harrenden Menschheit. Die Reihe begann in den beiden Bogenfeldern der Altarwand; die hier befindlichen Darstellungen aber mußten später dem über diese ganze Wand ausgebreiteten Gemälden des Jüngsten Gerichts weichen. Daher kommt es, daß jetzt die Namen, welche wir an den ersten Stellen, rechts und links zunächst der Altarwand, lesen, diejenigen von Aminadab und von Naasson sind; die sieben ersten Namen waren auf den zerstörten Feldern angebracht. In den vierzehn noch vorhandenen Bogenfeldern ist jedesmal eine Familie in der Weise angeordnet, daß in der einen Hälfte der Lünette der Mann, in der anderen die Frau sitzt. In den acht dreieckigen Feldern der Gewölbekappen erscheint jedesmal eine Familie zu einer engen Gruppe zusammengeschlossen.

Es ist leicht erklärlich, daß beim Betrachten der Deckenmalereien in der Sixtinischen Kapelle der Blick von den überwältigenden Gestalten der Propheten und Sibyllen derartig gefesselt wird, daß man es versäumt, den zwischen und unter ihren Reihen in den Fensternischen gemalten Gruppen der Vorfahren Christi

Abb. 64. Von der Decke der Sixtiniſchen Kapelle. Judith. (Zu Seite 66.)

— denn ſo müſſen wir im allgemeinen dieſe Figuren bezeichnen, wenn ſie auch im einzelnen namenlos bleiben — die gebührende Aufmerkſamkeit zu ſchenken. Und doch haben ſie ein ſehr hohes Anrecht auf die aufmerkſamſte Beachtung. Es iſt geradezu wunderbar, wie der Meiſter es verſtanden hat, in eine Folge von gleichmäßig angeordneten Kompoſitionen, die ohne Handlung nur den Ausdruck einer im weſentlichen ſich gleich bleibenden Stimmung ſind, eine Fülle von Abwechſlung zu bringen, in jeder Gruppe trotz aller Gleichartigkeit ein Bild von neuer und feſſelnder Wirkung zu ſchaffen. In den Darſtellungen der Bogenfelder läßt ſich ein allmähliches Abwandeln der Empfindungen verfolgen, von der dumpfen Troſtloſigkeit jener Zeiten an, denen die Ankunft des Erlöſers noch in unermeßlicher Ferne liegt, bis zu denen, die ſie nahe bevorſtehn ſehen. Auf dem erſten der noch vorhandenen vierzehn Bilder, rechts von der Altarwand, ſehen wir einen Mann, der in regungsloſem Brüten vor ſich hinſtarrt, und ein Weib, das ſchwer in ſich zuſammengeſunken iſt; die Hoffnung liegt ſo fern, daß ihr Schimmer die Gemüter der Menſchen noch nicht zu erhellen vermag. Im nächſten Bilde, gegenüber dem erſten, hat die Frau ſich aufgerichtet; ſie ſcheint ihren Mann darauf aufmerkſam zu machen, daß troſtgewährende Verheißungen geſchrieben ſtehen, und dieſer ſtarrt von weitem in das Buch. Das nächſte Paar erſcheint in der Geſtalt müder Pilger, gleich als ob ſie ſich aufgemacht hätten, dem verheißenen Ziel entgegenzugehen; der Mann ſtützt ſich auf ſeinen Stab und ſchaut in die Ferne, ermattet läßt das Weib, dem ein Säugling in den Armen ruht, den Kopf ſinken. Man mag bei den Bildern auch an eine geſchichtliche Andeutung denken: die Namen der entſprechenden Tafel leiten aus der Zeit des Umherirrens in der Wüſte in die Zeit der Richter über. In der folgenden Gruppe äußert ſich ſchon mehr inneres Leben. Mit tiefem Ernſt zwar, aber doch gehobenen Hauptes, blickt die königlich ſtolze Geſtalt des Mannes, bei dem die Namenreihe der Könige beginnt, vor ſich hin; das Weib arbeitet mit Emſigkeit; man fühlt, daß ihre Gedanken kreiſen wie die Garnwinde, die ſie handhabt. Das folgende Paar hingegen — bei den Namen der ſündhaften Könige Roboam und Abias — erſcheint wieder in tiefſte Niedergeſchlagenheit verſunken; die Frau läßt den Kopf ſchwer zur Seite hängen, der Mann birgt, völlig gebrochen, ſein Geſicht zwiſchen

Abb. 65. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Jonas.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 63.)

den Knien. An der Seite des Mannes erscheint hier, und ebenso in dem vorhergehenden Bilde, ein teilnahmvoll blickendes größeres Kind. Die Kindergestalten fehlen von jetzt ab in keinem der Bilder, und ihr harmloses Wesen bringt häufig eine wohltuende Milderung in den schweren Ernst der Stimmung. In dem nächsten Bilde drängt sich eine ganze Schar von Kleinen um die Mutter und läßt sie unter ihren Liebkosungen die Schwermut auf einen Augenblick vergessen; auch der Mann, der sich mit Schreiben beschäftigt, scheint frei von allzu düsteren Empfindungen; die Namen der Könige Asa und Josaphat, die taten, was recht war vor dem Herrn, rechtfertigen die lichtere Stimmung dieses Bildes. Aber in der folgenden Gruppe herrscht bei Mann und Weib wieder tiefer Gram, den die bei beiden befindlichen Kinder nicht zu zerstreuen vermögen. In noch gesteigertem Maße kommt der Gram im nächsten Bilde zum Ausdruck; eine ergreifende Gestalt ist diese junge Mutter, die leidvoll den Säugling auf dem Schoße betrachtet, während der Mann, in seinen Mantel gehüllt, sich ganz dem düsteren Grübeln hingibt. In der anschließenden Gruppe scheint der Mann der Frau Trost zu-

Abb. 66. Gleichzeitige Abbildung (vielleicht nach dem Karton) des Eckbildes an der Decke der Sixtinischen Kapelle: „Die eherne Schlange". In der Albertina zu Wien.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 65.)

zusprechen, während in der nächstfolgenden Mann und Weib sich gegenseitig ansehen, als ob eines vom andern Trost erwarte. Von nun an fühlt man, daß die Zeit der Erfüllung herannaht. Im nächsten Bilde blickt der Mann mit ahnungsvollem Sinnen ins Weite, während die Frau ihren Knaben belehrt: mit dem Ausdruck unerschütterlicher Gewißheit scheint sie auf die kommende Zeit der Erlösung hinzuweisen (Abb. 69). Die folgende Gruppe bringt ein geduldiges Harren zum Ausdruck. In den letzten beiden Bogenfeldern, an der Eingangswand, ist die Anordnung insofern verändert, als jetzt in jeder Hälfte des Feldes eine ganze Familie erscheint. Hoffnungsfreudig blicken die Gestalten des vorletzten und in gespannter Erwartung diejenigen des letzten Bildes.

In den acht Gruppen der Gewölbekappen, die sich alle, der spitzbogigen Begrenzung der Bildfläche entsprechend, in einer mehr oder weniger entschieden betonten Dreiecksgestalt des Gesamtumrisses aufbauen, geht in unendlich feinen Abstufungen die Empfindung eines tiefen, unstillbaren Schmerzes durch, dem nur das innige Zusammenschmiegen der liebenden Familie einen Teil seiner Bitterkeit nimmt. Meistens ist die Mutter die Hauptfigur der Gruppe, und wie sie bald in dumpfer Betäubung oder in gramvoller Niedergeschlagenheit, bald in der Aufwallung einer stummen Klage oder in der Ruhe einer mühsam errungenen Fassung dasitzt, spiegelt sich in ihren Zügen das namenlose Weh des Bewußtseins, daß den Kindern, denen sie das Dasein gegeben, die Erlösung noch fern bleibt (Abb. 68, siehe auch Abb. 59 u. 61). — Je mehr man sich in diese aus dem innersten Wesen Michelangelos hervorgegangene Gestaltenwelt versenkt, um so mehr offenbart sie von den tiefen Schätzen ihrer innerlichen Schönheit.

Leider ist die Zeit nicht spurlos vorübergegangen an Michelangelos riesengewaltiger malerischer Schöpfung. Mehrere klaffende Risse zeigen sich in der Decke, und der Dampf des Weihrauchs und der Kerzen hat im Laufe der Jahrhunderte den Gemälden einen dunklen Anflug gegeben. Doch beeinträchtigen weder die Risse die Wirkung der mächtigen Formen, noch auch verbirgt der schwärzliche Hauch die Schönheit der Farbe. Obgleich Michelangelo sich selbst als einen Bildhauer betrachtete, der nur nebenbei malte, so hat er in diesem Werke doch —

Abb. 67. Studien zu Kopf und Oberkörper, dem rechten Arm, dem rechten Ohr und der linken Hand des Haman und zu der rechten Hand des Königs auf dem Hamanbilde der Sixtinischen Kapelle. Rötelzeichnung. Im Museum Teyler zu Haarlem. (Zu Seite 66.)

was man nach den Staffeleibildern seiner Jugend nicht erwarten sollte — als ein echter Maler der Farbe ihr volles Recht gegeben. Was er in jenen Temperagemälden kaum angestrebt zu haben scheint, einen wohllautenden Einklang der Farbentöne, das hat er in dieser großen Freskomalerei in vollem Maße erreicht. An der Decke der Sixtinischen Kapelle ist die Farbe nicht ein nur äußerlich den Erfindungen des Künstlers umgehängtes Kleid, sondern sie ist ein Wesensbestandteil der künstlerischen Erfindung selbst. Die wunderbar großartige und erhaben einfache Farbenstimmung ist das unmittelbare Ergebnis der nämlichen Stimmung, welche die mächtigen Formen entstehen ließ, und diese Einheit von Form und Farbe erst verleiht dem Ganzen die weihevolle Wirkung höchster Kunst, die wohl jeder Beschauer, auch der weniger kunstempfängliche, empfindet, so daß er unwillkürlich ein ehrfurchtvolles Schweigen beobachtet.

Die weiße, bräunlich angelaufene Marmorarchitektur bindet den gesamten Deckenschmuck kräftig zusammen. Die Einzelgestalten, die mehr durch Schatten und Licht, als durch Farbengegensätze wirken, fügen sich diesem Gerüst als gleichsam mit dazu gehörig ein. Anders verhalten sich die Mittelbilder der Decke, die als selbständige Gemälde in die plastisch gemalte Umgebung eingelassen erscheinen. Sie sind in engerem Sinne malerische Schöpfungen, und in ihnen wechselt, bei aller Einheitlichkeit des Tons, die Farbenstimmung je nach dem Gegenstand. Ganz besonders bewunderungswürdig ist die mittelste Bildergruppe der Decke, von der Erschaffung Adams bis zur Vertreibung aus dem Paradies, in bezug auf die Farbenstimmung — eine wahre Urweltstimmung — und nicht minder in bezug auf die malerische Behandlung, die bei den Gestalten der Stammeltern in unübertrefflicher Weise die malerischen Reize einer weichen Haut, unter der spannkräftige Muskeln lagern, wiedergibt.

Goethe hat in wenigen unvergleichlichen Worten von dem Eindruck Kunde gegeben, den die Betrachtung der Sixtinischen Decke auf ihn ausübte. Als er sie das erstemal gesehen hatte, schrieb er: „Ich konnte nur sehen und anstaunen. Die

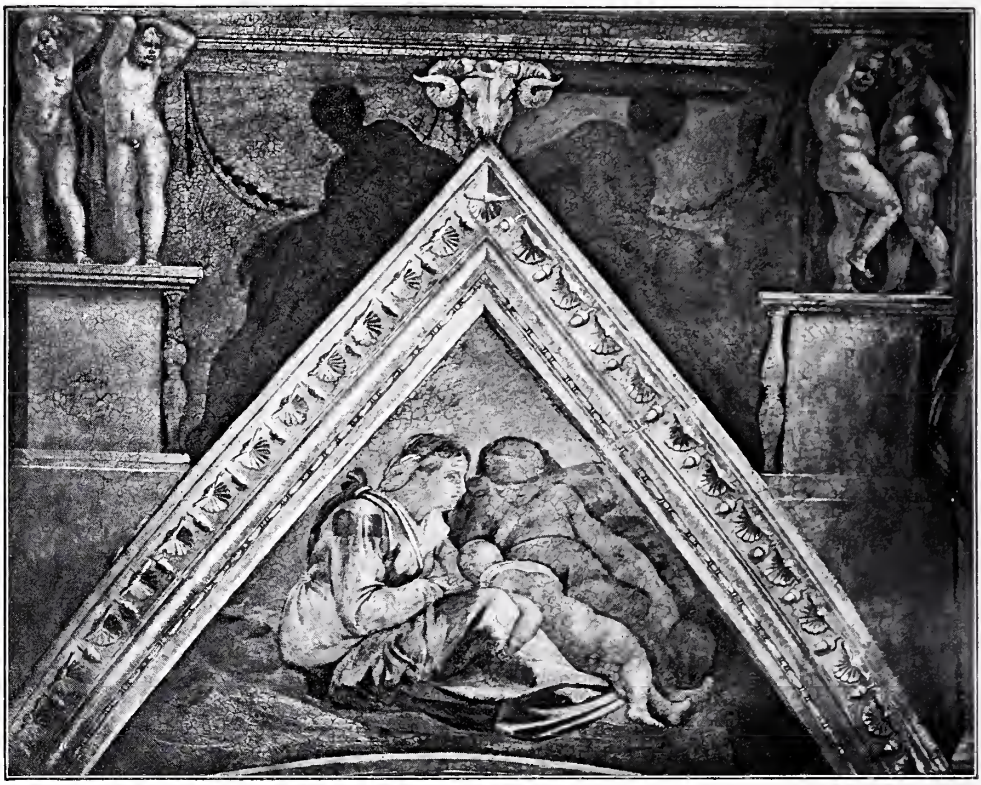


Abb. 68. Ein Stichkappenfeld (nebst dem anschließenden Stück der Deckenwölbung) von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 70.)

innere Sicherheit und Männlichkeit des Meisters, seine Großheit geht über allen Ausdruck." Und nachdem er ein zweites Mal den Anblick „des größten Meisterstücks", durch den sein Auge „ausgeweitet und verwöhnt" wurde, genossen hatte, fand er den treffenden Ausdruck in den Worten: „Ich bin in dem Augenblick so für Michelangelo eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen, wie er, sehen kann."

Hier mögen zwei Einzelwerke Erwähnung finden, in denen die Großheit des Meisters sich mächtig ausspricht, über deren Entstehungszeit aber, da Nachrichten fehlen, die Ansichten weit auseinandergehn: ein Ölgemälde, „Die Grablegung Christi", in der Nationalgalerie zu London und die Marmorfigur eines hockenden Jünglings in der Ermitage zu St. Petersburg.

Die „Grablegung" (Abb. 94) ist ein Werk, das nur der Erfindung nach unzweifelhaft Michelangelo angehört, in der Ausführung als ganz oder zum größten Teile fremder Hand überlassen erscheint. Der Leichnam Christi wird von Johannes und Maria Magdalena im Verein mit Joseph von Arimathäa in der Richtung auf den Beschauer zu getragen, in einer Weise, die die Gestalt des Toten fast aufrecht erscheinen läßt. Der starke Eindruck, der von dieser Anordnung ausgeht, wird kaum beeinträchtigt durch die Herbheit der Farbe, deren Töne ein glühendes Rot im Gewande des Johannes übermächtig beherrscht. Das Gemälde ist unvollendet geblieben; eine Figur des Vordergrundes ist nicht einmal angelegt.

Die Petersburger Marmorfigur (Abb. 74) zeigt einen jungen Mann, den eine Verletzung des Fußes zu veranlassen scheint, daß er niederkniet und mit der linken Hand die schmerzende Stelle, am rechten Fuß, befühlt. Es ist nicht denkbar, daß Michelangelo in der Figur nichts weiter als das hätte darstellen wollen.

Sie wird im Zusammenhange eines großen Werkes gedacht sein, und ihre Bedeutung bleibt dunkel ohne die Kenntnis dieses Zusammenhanges. Die Arbeit ist prachtvoll in der vereinfachenden Größe der Formen.

Abb. 69. Gruppe von einem Bogenfeld der Sixtinischen Kapelle. Nach einer Photographie von Braun, Clement & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 70.)

Während Michelangelo die Deckenmalereien in der Sixtinischen Kapelle ihrem Ende entgegenführte — mit mehr Mühe, als je ein Mensch ausgestanden, in schlechter Gesundheit, mit größter Anstrengung und mit Geduld, wie er im Juli 1512 seinem Bruder schrieb —, vollzogen sich in Florenz große Umwälzungen. Die Mediceer konnten sich nicht in den Verlust der Herrschaft schicken, die ihre Familie so lange Zeit hindurch über ihre Mitbürger ausgeübt hatte, und sie boten alles auf, um die Macht wiederzugewinnen. Im Jahre 1512 willigten Papst und Kaiser ein, daß die beiden noch lebenden Söhne Lorenzos des Herrlichen — der älteste, Piero, war inzwischen in französischen Diensten in der Schlacht am Garigliano umgekommen — mit Gewalt in Florenz wieder eingeführt würden. Ein spanisches Heer, das zu diesem Zwecke gegen die Republik aufbrach, verbreitete durch die Erstürmung und grausame Plünderung der florentinischen Stadt Prato solchen Schrecken vor sich her, daß die Florentiner, nachdem sie Soderini zur Abdankung gezwungen, sich gutwillig zur Wiederaufnahme der Mediceer verstanden. Giuliano, der jüngste Sohn Lorenzos, war der erste des verbannten Geschlechts, der die Vaterstadt wieder betrat. Nach ihm kam am 11. September 1512 der ältere Bruder, der Kardinal Giovanni de' Medici, der mit einem Gefolge von 400 Geharnischten seinen Einzug hielt und sofort die Stellung eines Oberherren von Florenz wieder einnahm.

Michelangelo verfolgte mit bebendem Herzen die Vorgänge in der geliebten Heimat. Die zahlreichen Briefe mit Ratschlägen und Verhaltungsmaßregeln, die er den Seinigen schrieb, geben Kunde von seiner fürchterlichen Aufregung. Er hatte Soderini so vieles zu verdanken; das Schicksal von Prato hatte ihn gegen die Mediceer erzürnt. Aber anderseits war er mit diesem Hause durch die Bande alter Anhänglichkeit verknüpft. Als die Entscheidung gefallen war, brachte er zu-

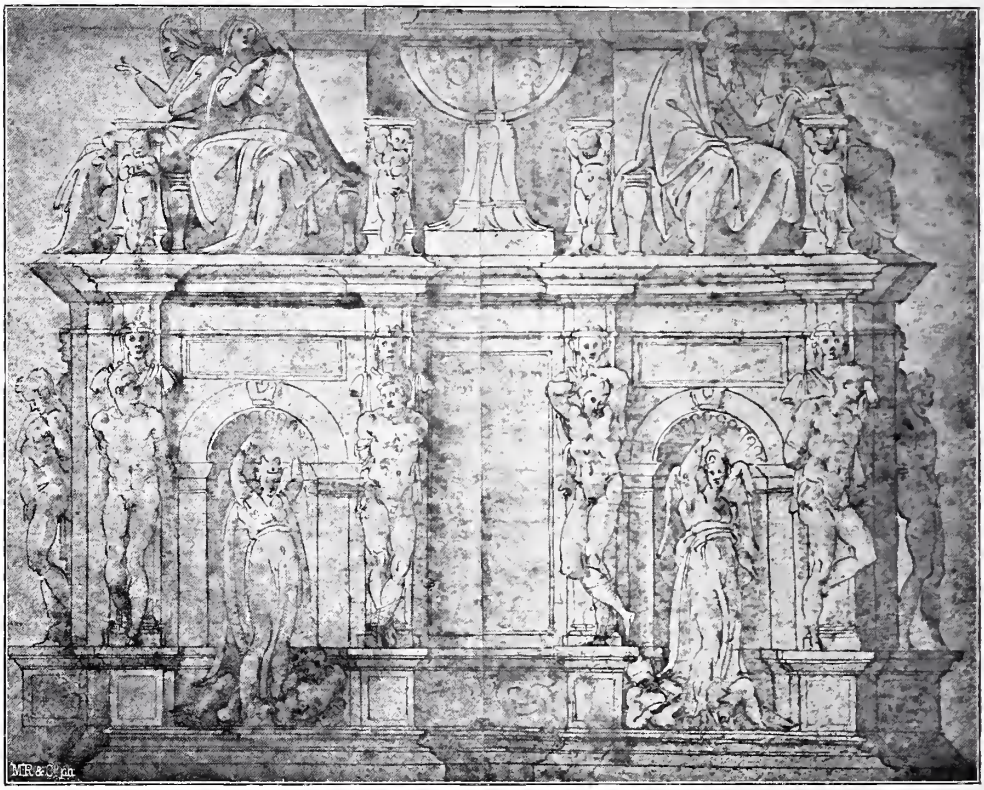


Abb. 70. Skizze eines Teiles des geplanten Grabmals für Julius II. Kopie eines verlornen Entwurfes von Michelangelo. In der Uffizien-Sammlung zu Florenz. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 79.)

gunsten seines Vaters, der über die Härte einer ihm aufgelegten Schatzung von 60 Dukaten (ungefähr 600 Mark) jammerte, die alten Beziehungen in Erinnerung. Er schrieb ein paar Zeilen an Giuliano de' Medici, und hatte Erfolg. Dem greisen Lodovico Buonarroti wurde das Amt wiederverliehen, das er vor der Vertreibung der Mediceer innegehabt hatte.

Giovanni de' Medici blieb nicht lange Herrscher in Florenz. Schon im nächsten Frühjahr wurde er zu einer höheren Stellung berufen: er wurde der Nachfolger Julius' II.

Julius II., den die Geschichte als einen Kriegsfürsten zu bezeichnen pflegt, ist als Förderer der Künste von keinem anderen Papst übertroffen worden. Das herrlichste Denkmal seines Kunstsinnes ist die von Michelangelo gemalte Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Papst war wohl berechtigt, dieses Werk mit seinem Wappen bezeichnen zu lassen — wir erblicken das Eichenwappen unterhalb des Propheten Zacharias an der sonst durch einen Engelknaben eingenommenen Stelle, ursprünglich befand es sich auch unterhalb des Jonas —; und Michelangelo hatte recht, das Ansinnen eines späteren Papstes, der sein eigenes Wappen demjenigen Julius' II. gegenüber angebracht zu sehen wünschte, freimütig zurückzuweisen. Nach der Beendigung der Sixtinischen Decke hielt Papst Julius den Meister nicht länger von der Ausführung seines Grabmals zurück. Er fühlte wohl, daß er selbst die Vollendung dieses Werkes nicht mehr erleben würde; aber er trug Sorge dafür, daß dasselbe auch nach seinem Tode ebenso prächtig, wie er es mit Michelangelo verabredet hatte, zustande kommen sollte. In seinem letzten Willen übertrug er seinem Notar Lorenzo Pucci — nachmals Kardinal der Kirche Santi

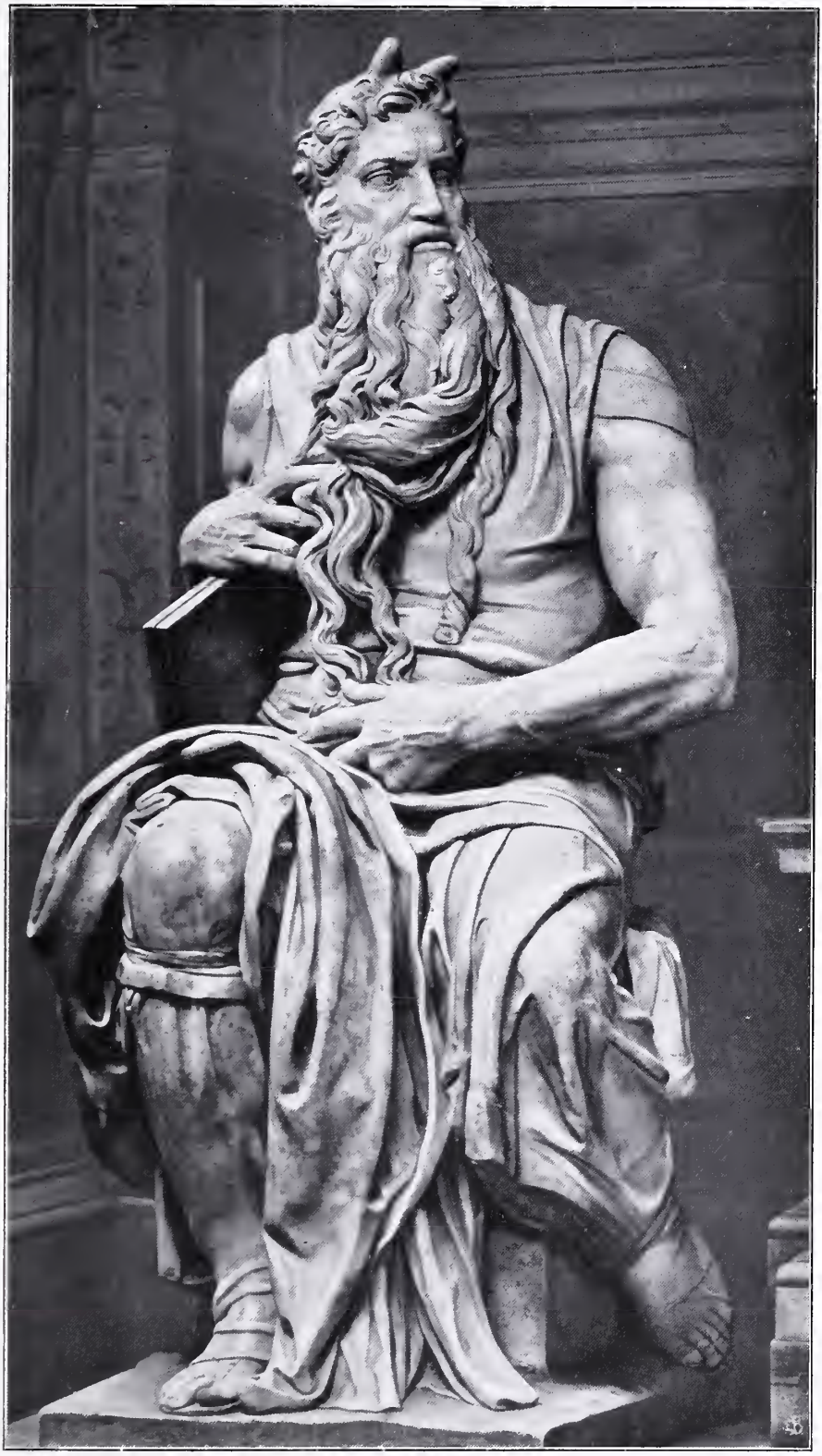


Abb. 71. Moses. Marmorne Kolossalfigur.
In S. Pietro in vincoli zu Rom. (Zu Seite 82.)

Abb. 72. Überlebensgroßes Marmorstandbild eines Gefangenen (für das Juliusgrabmal bestimmt). Im Louvre-Museum zu Paris. (Zu Seite 81.)

Quattro — und seinem Vetter Bernardo Grossi della Rovere, Kardinal von Agen, die Verpflichtung, das Grabmal in der von ihm und dem Künstler beabsichtigten Weise ausführen zu lassen.

Julius II. starb am 21. Februar 1513. Am 13. März einigte sich das Konklave über die Wahl Giovanni de' Medicis, der als Papst den Namen Leo X. annahm. Die Welt begrüßte den jugendlichen Mediceer auf dem Stuhle Petri mit den höchstgespannten Erwartungen. Die Männer der Künste und Wissenschaften verkündeten laut, daß jetzt „das Zeitalter Minervas" anbreche. Michelangelo hatte insbesondere allen Grund, das Beste zu hoffen. War er doch mit dem jetzigen Papst, der mit ihm in ganz gleichem Alter stand, durch gemeinsame Jugenderinnerungen verbunden; von ihrem vierzehnten bis siebzehnten Lebensjahre waren sie beide Haus- und Tischgenossen gewesen im Palast Lorenzos des Herrlichen.

Nur das eine schien zu befürchten, daß Leo X. den ihm so nahe stehenden Künstler alsbald zu eigenen Aufträgen verwenden und ihn so an der Ausführung des Juliusdenkmals verhindern würde. Darum beeilten sich die beiden von Julius II. beauftragten Herren im Verein mit Michelangelo, durch einen genau aufgesetzten Vertrag die Denkmalsangelegenheit rechtskräftig zu ordnen. Am 6. Mai 1513 wurde der Vertrag in aller Form abgeschlossen, und so schien es vollkommen sichergestellt, daß der letzte Wille des verstorbenen Papstes und Michelangelos heißester Wunsch zur Erfüllung kämen. Dem Vertrag, dessen Urschrift im Buonarrotischen Hausarchiv zu Florenz aufbewahrt wird, hat Michelangelo eine Beschreibung von der damals geplanten und durch ein Holzmodell veranschaulichten Gestalt des Grabmals beigefügt.

Abb. 73. Überlebensgroßes Marmorstandbild eines Gefangenen (für das Juliusgrabmal bestimmt). Im Louvre-Museum zu Paris.
(Zu Seite 81.)

Ein wesentlicher Unterschied gegen den früheren Entwurf war durch eine Veränderung der Absicht hinsichtlich der Aufstellung bedingt. Während das Grabmal früher als ein von allen Seiten gleichmäßig sichtbarer Freibau gedacht war, hatte man sich jetzt zu einer Aufstellung entschlossen, die dem Bau nur drei freie Seiten gab, mit der vierten ihn an die Wand der Kirche anlehnte. Wenn das Werk auf diese Weise eine Schauseite verlor, so sollte es darum doch nichts an Pracht einbüßen. Als Ersatz für den wegfallenden Figurenschmuck der vierten Seite sollte sich oben auf dem Grabgebäude, an die Kirchenwand angelehnt, ein kapellenartiger Aufbau mit Figurenschmuck erheben. Michelangelo selbst berichtet, daß das Werk in seiner jetzigen Fassung noch größer werden sollte, als nach dem ersten Plan. Dem entsprach es, daß der Preis von 10000 Dukaten auf 16500 erhöht wurde. Die Zeit der Vollendung wurde auf sieben Jahre bemessen. Michelangelos Beschreibung gewährt ein ziemlich deutliches Bild. Der viereckige Unterbau, der in der Frontbreite 20 Palmen (ungefähr 5 Meter), in der Länge von der Vorderfront bis zur Kirchenwand 35 und in der Höhe 14 Palmen messen soll, bildet eine geschlossene Masse, die an jeder ihrer drei freien Seiten über einem ringsum laufenden Sockel durch zwei von Pilastern eingeschlossene Nischen belebt wird. In jede der sechs Nischen kommt

Abb. 74. Hockender Jüngling. Unvollendete Marmorfigur. In der Ermitage zu St. Petersburg. (Zu Seite 72.)

eine Gruppe von zwei Figuren, vor jeden der zwölf Pilaster eine einzelne Figur; diese 24 Figuren sind um ungefähr ein Siebentel größer als lebensgroß. In den Flächen zwischen den Tabernakeln — so werden die Nischen mit Einbegriff ihrer architektonischen Umrahmung von Pilastern, Fries, Architrav und Gesims genannt — werden halberhabene Bildwerke angebracht, bezüglich derer die Entscheidung noch aussteht, ob sie in Marmor oder in Erzguß ausgeführt werden sollen. Auf dem Unterbau steht ein von vier Füßen getragener Sarkophag, auf dem die Figur des Papstes Julius ruht; zu seinen Häupten befinden sich jederseits zwei Figuren; außerdem umgeben sechs sitzende Figuren, über jedem Tabernakel eine, den Sarkophag. Diese elf Figuren bekommen doppelte Lebensgröße. In dem Kapellchen, welches an der Wand über die Figuren des Obergeschosses emporwächst, befinden sich fünf Figuren, die, weil sie vom Auge des Beschauers am weitesten entfernt sind, größer werden als alle übrigen. Die Höhe des Kapellchens, über dessen bauliche Formen die Beschreibung keine Angaben enthält, wird auf 35 Palmen bemessen, so daß die Gesamthöhe des Grabmals ungefähr $12^1/_2$ Meter betragen würde.

Was die Figuren des Grabmals vorstellen sollten, darüber erfahren wir einiges aus den von Condivi und Vasari aufgezeichneten Beschreibungen des älteren Entwurfs. Von den Figuren des Obergeschosses werden hier sechs namhaft gemacht. An seinen vier Ecken saßen zwei weibliche und zwei männliche Gestalten, von denen die ersteren das tätige und das beschauliche Leben verbildlichten, die letzteren den Moses und den Apostel Paulus darstellten; diese beiden heldenhaften Männer mochte Julius II. selbst als die Vorbilder seiner eigenen Bestrebungen gewählt haben. Unmittelbar am Sarkophag befanden sich zwei Gestalten, die von Condivi als ein lachender und ein weinender Engel bezeichnet, von Vasari aber näher gekennzeichnet werden als die Verbildlichungen des Himmels und der Erde, von denen diese darüber trauert, einen solchen Mann wie Julius II. verloren zu

haben, während jener sich über die Aufnahme desselben freut. Über die Figuren am Unterbau erfahren wir, daß an den Wandpfeilern, die als Termini (Hermen) gebildet in bekleidete Büsten endigten, auf deren Köpfen das Abschlußgesims des Unterbaues ruhte, angebundene nackte Gefangene standen. Nach Condivi stellten diese die freien Künste vor, „eine jede mit ihrem Kennzeichen, so daß sie leicht daran erkannt werden könnten; dadurch sollte angezeigt sein, daß zugleich mit Papst Julius alle Tüchtigkeiten in den Banden des Todes lägen, da sie nie imstande wären, jemanden zu finden, von dem sie in solchem Maße begünstigt und gefördert würden wie von ihm". Vasari spricht ebenfalls von dem Vorhandensein der gefesselten Gestalten aller Tüchtigkeiten und erfindenden Künste, aber die Figuren an den Pfeilern bezeichnet er als „alle von diesem Papst unterworfenen und unter die Botmäßigkeit des Kirchenstaats gebrachten Provinzen". Die Figurenpaare, welche die Nischen füllten, werden von keinem der beiden Schriftsteller ausdrücklich erwähnt. Doch ist es außer Frage, daß Vasari diese Gruppen im Sinne hatte, als er schrieb: „Er (Michelangelo) begann einige nackte Viktorien, welche Gefangene unter sich haben." Dem entspricht auch dasjenige, was eine dritte Quelle, eine in der Uffizien-Sammlung bewahrte gezeichnete Skizze vom unteren Teil des Grabmals, über die beabsichtigte Gestalt des Werkes bekundet (Abb. 70). Diese Zeichnung stimmt mit den Beschreibungen überein. Sie zeigt am Unterbau die Nischen zwischen Hermenpfeilern, und an den Pfeilern stehen gefesselte Jünglinge; in den Nischen aber erblickt man Engel, zu deren Füßen niedergeworfene Männergestalten liegen. Über die Bedeutung der verschiedenen sinnbildlichen Figuren am Untergeschoß des Grabmals kann man nach alledem immer noch im Zweifel sein. Gewöhnlich nimmt man an, daß durch die Nischengruppen die weltlichen Siege Julius' II. verbildlicht werden sollten; dann würden die Figuren an den Pfeilern, wie Condivi sagt, die in Banden liegenden Künste und Tüchtigkeiten darstellen. Man könnte bei den Siegesengeln auch wohl an die in der mittelalterlichen Kunst beliebte Verbildlichung des Sieges der Tugenden über die Laster denken; dann würde Vasari recht haben, wenn er in den Gefangenen einen Hinweis auf die unterworfenen Provinzen erblickt; aber er würde eines schwer begreiflichen Irrtums zu zeihen sein, wenn er statt von siegenden Tugenden von gefesselten Tugenden oder Tüchtigkeiten (das Wort virtù besagt beides) spräche. Jedenfalls erscheint es uns weniger befremdlich, wenn besiegte Länder, als wenn die trauernden Künste durch gebundene Gefangene dargestellt werden. Von den Kennzeichen, welche Condivi erwähnt, ist in der Skizze nirgendwo etwas zu gewahren. Übrigens ist es ziemlich nebensächlich, welches die ursprüngliche und richtige Deutung dieser Gestalten sein mag. Für Michelangelo waren sie

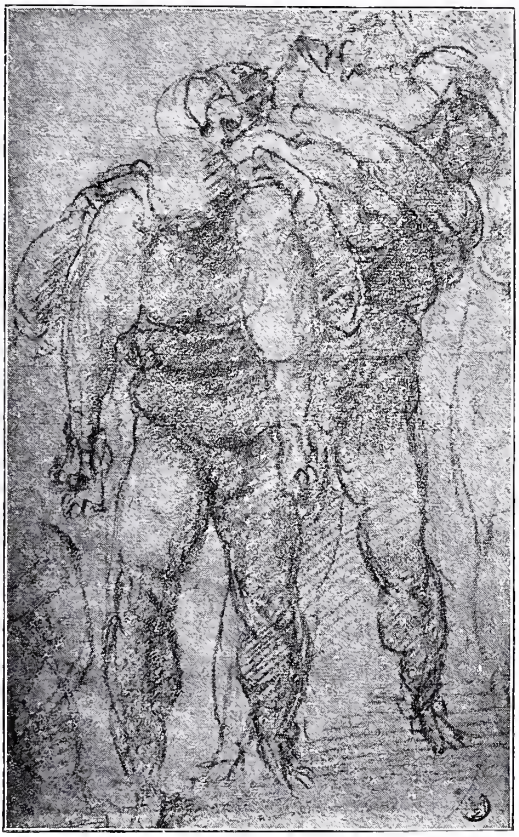


Abb. 75. Drei Männer, die einen Toten tragen. Rötelzeichnung. Im Louvre-Museum zu Paris. (Zu Seite 100.)

Abb. 76. Unvollendete Marmorfigur eines Gefangenen (für das Juliusgrabmal bestimmt). In der Akademie zu Florenz. (Zu Seite 92.)

eine Gelegenheit, die tiefste Seelenqual zu schildern; kraftvolle Gestalten, die durch unzerreißbare Bande der Freiheit und der Fähigkeit, Taten zu vollbringen, beraubt sind, in vielfältiger Abwandlung des gleichen Grundgedankens zu schildern, das war ihm eine Aufgabe, in die er sich mit grausamer Lust versenkte. Gerade diese Aufgabe reizte ihn am meisten. In demjenigen, was an Zeichnungen und kleinen Wachsmodellen von seinen Vorarbeiten für das Grabmal erhalten ist, stehen Entwürfe für verschiedene der Gefangenen an erster Stelle. Zwei von diesen Figuren waren das erste, was er im großen für das Werk fertig machte, dessen architektonischen Teil er im Sommer 1513 durch den Steinmetzenmeister Antonio del Ponte a Sieve in Angriff nehmen ließ. Jene zwei Figuren, von denen man mit Sicherheit annehmen kann, daß sie im Jahre 1513 entstanden sind, sind die bewunderten beiden Gefangenen oder, wie man sie gewöhnlich nennt, Sklaven, die sich zu Paris im Louvre-Museum befinden. In der einen dieser Gestalten sehen wir einen Dulder, dessen Widerstandsfähigkeit völlig gebrochen ist. Die Formen dieser in der schönsten Blüte des Jugendreizes prangenden Gestalt verraten eine titanenhafte Kraft. Aber der Jüngling denkt nicht daran, seine Kraft zu gebrauchen; die Schmach der Fesseln — die durch ein über die Brust gespanntes Band und durch einen

Reif am linken Handgelenk angedeutet sind — hat ihn gelähmt und betäubt; das Wehgefühl der Hilflosigkeit durchzieht wie Todesschmerz die Gestalt; die Augen haben sich geschlossen, und sterbensmüde sinkt das Haupt zurück, die rechte Hand, die in einer unwillkürlichen Bewegung nach der beengenden Fessel zu greifen sucht, vollendet die Bewegung nicht, sie haftet erschlaffend mit nur einem Finger an dem Band. Mit Recht gilt diese Figur als die formenschönste von Michelangelos Schöpfungen; sie ist zugleich die ergreifendste in der Empfindung und die meisterhafteste in der Ausführung (Abb. 72). Der andere der beiden Gefangenen ist das gerade Gegenteil von diesem. In ihm prägt das Widerstreben gegen die Fesselung sich aus. Er windet sich und zerrt an den Banden, die ihm die Arme im Rücken zusammenschnüren; die Muskeln sind krampfhaft gespannt, der ganze Körper bebt, und mit einem Ausdruck verzweifelnden Schmerzes, mit zuckendem Munde und starrem Blick, wendet der Kopf sich aufwärts wie zu einem hoffnungsarmen Gebet (Abb. 73).

Ferner führte Michelangelo jetzt eine

Abb. 77. Der Sieger.
Unvollendete Marmorgruppe (für das Juliusdenkmal bestimmt). Im Nationalmuseum zu Florenz. (Zu Seite 92.)

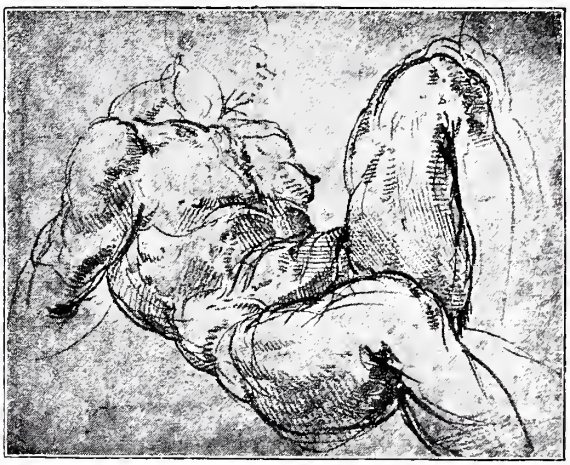


Abb. 78. Entwurf eines gelagerten Mannes. Rötelzeichnung. Im Kupferstichkabinett des Britischen Museums zu London. (Zu Seite 96.)

von den großen sitzenden Figuren aus, die das Obergeschoß des Grabmals schmücken sollten (Abb. 71), und zwar den Moses. In diesem Moses schuf er wieder eine jener urgewaltigen Gestalten, wie wir sie in den Propheten der Sixtinischen Kapelle bewundern. Wir erblicken einen Helden, der von feuriger Tatkraft durchglüht ist; wie er in majestätischer Haltung dasitzt, scheint er nur mühsam die innere Glut zu beherrschen. Am stärksten spricht die Erregung aus den wunderbar schönen Händen, von denen die Rechte sich auf die Gesetzestafeln stützt und zugleich in den wallenden Locken des malerisch weichen Bartes wühlt. Den Eindruck des machtvollen Kopfes gibt am treffendsten Vasari wieder, indem er sagt, aus dem Antlitz des schrecklichen Fürsten leuchte der göttliche Glanz, den der Herr ihm verliehen, so blendend, daß man ihn bitten möchte, das Tuch zu nehmen und sein Gesicht zu verhüllen. Es wirkt befremdlich — weil der Lebensglaubhaftigkeit der ganzen Erscheinung widersprechend —, daß Michelangelo an dem alten Herkommen festgehalten hat, aus der Stirn des Moses Hörner hervorwachsen zu lassen. Die Hörner, die als eine Andeutung von Strahlen aufgefaßt wurden, dienten der mittelalterlichen Kunst auf Grund der von der lateinischen Bibelübersetzung gebrauchten Ausdrucksweise zur Verbildlichung des Leuchtens von Moses' Angesicht. Sicher bedurfte Michelangelo keines solchen äußerlichen Mittels der Kennzeichnung; aber ganz bedeutungslos ist es doch nicht, daß er der übermenschlichen Gestalt etwas Nichtmenschliches beigegeben hat. Unfaßbare Geheimnisse der Kunst blicken uns an aus Michelangelos Moses (Abb. 71). Leider kann der Beschauer bei der Aufstellung, welche die Figur schließlich in der Kirche S. Pietro in vincoli gefunden hat, die Herrlichkeit des Werkes nur sehr unvollkommen genießen. Denn ein großer Teil von der Absicht des Künstlers, der die Verhältnisse der Gestalt danach bemessen hat, daß sie von einem hohen Standpunkte aus — die Fußlinie vier Meter über dem Boden — auf den Beschauer herabblicken sollte, geht dadurch verloren, daß die Figur zu ebener Erde aufgestellt worden ist; und eine allzu enge Nische bedrückt die auf eine freie Aufstellung berechneten Umrisse der Figur.

Mit den Arbeiten für das Juliusgrabmal ist auch eine Zeichnung in Verbindung gebracht worden, in der man den Entwurf zu einem der geplanten Reliefbilder vermutet hat. Die Zeichnung ist in mehreren zeitgenössischen Kopien erhalten. Sie gibt eine allegorische Darstellung, für deren Inhalt die gebräuchliche Benennung „Prudentia" — Die Klugheit — nicht ganz zutreffend ist. Die Wahrheit, durch die herkömmliche Beigabe des Spiegels gekennzeichnet, thront als eine mächtige Frauengestalt, ein den Sibyllen ähnliches Wesen. Um sie bewegt sich das Tun der Menschen als Kinderspiel. Ein Knabe hat sich mit Mantel, Kappe und Maske vermummt. Erschreckt ist ein Kind vor ihm geflohen und hat sich versteckt. Ein anderer Knabe aber schmiegt sich an die Knie der Wahrheit und reißt dem Trug die Larve herunter (Abb. 79).

Ungeachtet des Eifers, mit dem Michelangelo seine ganze Kraft dem Grabmal widmete, nahm das Werk nicht einen derartigen Fortgang, daß sich die baldige Vollendung desselben erwarten ließ. Vielleicht war dies der Grund, daß

Abb. 79. Allegorie der Wahrheit. Federzeichnung.
In der Uffizien-Sammlung zu Florenz. (Zu Seite 82.)

die Testamentsvollstrecker des Papstes Julius sich zu einer erheblichen Verkleinerung des Grabmals entschlossen. Michelangelo willigte, anscheinend ohne Widerstreben, ein. Das Grabmal sollte immerhin noch in sehr stattlicher Gestalt ausgeführt werden, wie sich aus der dem neuen Vertrag, der am 8. Juli 1516 abgeschlossen wurde, beigefügten Beschreibung ergibt. Die Verkleinerung des Ganzen sollte in einer Verringerung der Tiefe bestehen, so daß der Unterbau, dessen Gliederung durch Pilaster und Nischen, dem schon begonnenen Figurenschmuck entsprechend, beibehalten wurde, an den Seitenwänden nur je eine Nische bekäme. Die Vorderfront sollte auf das Maß von elf Ellen verbreitert werden; die Verbreiterung war dadurch geboten, daß bei der jetzigen Anordnung, welche die früheren Langseiten zu Schmalseiten machte, der Sarkophag so aufgestellt werden mußte, daß er anstatt des Fußendes eine seiner Langseiten nach vorn kehrte.

Der architektonische Aufbau des Obergeschosses sollte in Breite und Tiefe dem Untergeschoß gleich werden, die sitzenden Kolossalfiguren, deren Zahl, der Verringerung der Nischenzahl am Unterbau entsprechend, von sechs auf vier beschränkt wurde, sollten nicht mehr vor der Architektur, sondern im Rahmen derselben aufgestellt werden; in der Tiefe des Oberbaues, in einer Art von Tribuna, sollte das Bild des Papstes mit zwei Nebenfiguren Platz finden. Auf der Bekrönung des Ganzen sollte sich ein großes Madonnenbild erheben. Die Frist der Fertigstellung wurde bis zum Jahre 1525 verlängert. Michelangelo bekam für diese Zeit ein Haus in Rom zur Verfügung gestellt, und es wurde ihm die Freiheit gewährt, nach seinem Belieben in Rom, Florenz oder Carrara an dem Werk zu arbeiten; dafür aber verpflichtete er sich, kein anderes bedeutendes Werk vor Vollendung des Grabmals zu übernehmen.

Es war nicht Michelangelos Schuld, daß er dieser Verpflichtung nicht treubleiben konnte. Er mußte sich dem Willen eines Mächtigeren unterwerfen. Im Spätherbst 1516 erhielt Michelangelo in Carrara, wo er verweilte um Marmorblöcke auszuwählen, und wo ihn im November die Nachricht von einer lebensgefährlichen — aber bald nachher glücklich überwundenen — Erkrankung seines Vaters in schwere Aufregung versetzte, von Papst Leo X. den Befehl, zu ihm nach Rom zu kommen zum Zwecke einer Besprechung über den Bau der Fassade der S. Lorenzokirche zu Florenz.

Leo X. war der erste Mediceer und erste Florentiner, der zur päpstlichen Würde gelangte. Als er am 30. November 1515 bei Gelegenheit seiner Reise nach Bologna, wo er mit dem König von Frankreich zusammenkam, die Vaterstadt besuchte, entfaltete er bei seinem Einzug allen Glanz des geistlichen und weltlichen Herrschers, und voll Stolz bereitete die Stadt ihrem so hoch gestiegenen Sohn einen Empfang von unerhörter Pracht. Der Papst besuchte in der Kirche S. Lorenzo, die einer seiner Vorfahren hatte erbauen lassen und welche die Pfarr- und Begräbniskirche seines Hauses war, das Grab seines Vaters. Dieser Kirche fehlte eine stattliche Schauseite, und der Papst mußte es als seine Aufgabe empfinden, diesen Mangel zu beseitigen und zur Ehre seiner Familie und zum Schmucke seiner Vaterstadt hier ein großartiges Denkmal seiner Kunstliebe zu errichten. Nachdem Leo X. diesen Entschluß gefaßt hatte, ließ er sich von mehreren der angesehensten Baukünstler Entwürfe für die Fassade von S. Lorenzo einreichen; aber er wurde von keinem derselben befriedigt, sondern bestimmte, daß Michelangelo dieses Bauwerk ausführen sollte. Michelangelo leistete allen Widerstand, der ihm möglich war. Die Kardinäle Pucci und della Rovere versuchten dem Papst gegenüber ihre Ansprüche an die Tätigkeit des Künstlers geltend zu machen; aber sie ließen sich durch die Zusage Leos, daß Michelangelo zwischendurch in Florenz an den Grabmalfiguren sollte arbeiten dürfen, vorläufig beruhigen. Da ließ Michelangelo unter Tränen, wie seine beiden Lebensbeschreiber berichten, von dem Werke ab, dem er seine ganze Liebe gewidmet hatte, und übernahm den Bau der Fassade von S. Lorenzo.

Dieses Unternehmen war unter den großen Enttäuschungen, die ihm das Leben verbitterten, eine der schwersten: es endigte nach vier Jahren ohne jedes Ergebnis. Michelangelo dachte sich die Fassade als einen mächtigen, ganz aus weißem Marmor herzustellenden Bau; sie sollte unten mit einer Säulenhalle beginnen, sich dann in mehreren Geschossen erheben und oben mit einem Giebel abschließen. Das Bauwerk sollte mit einer Menge von überlebensgroßen Marmorbildern und mehreren Erzfiguren, mit stark erhabenen Relieftafeln von verschiedener Gestalt und am Giebel mit dem Wappen der Mediceer geschmückt werden. Eine solche Aufgabe hätte den Meister wohl für die Zurückstellung des Juliusgrabmals entschädigen können. Im Beginn des Jahres 1517 war Michelangelo schon in Carrara damit beschäftigt, Marmorblöcke für die Fassade zurechthauen zu lassen. Es ist bezeichnend für seine Art und Weise des Schaffens, daß er das Ganze schon so fertig vor Augen hatte, daß er die Maße der Einzelteile bestimmen konnte, ehe noch ein genauer Entwurf vorhanden war; und bezeichnend für seine Zuversichtlichkeit, daß er die Arbeit im großen begann, ehe noch ein Vertrag die Ausführungsbedingungen festgesetzt hatte. Mit der Anfertigung eines Holzmodells nach seinen Zeichnungen hatte er den Architekten Baccio d'Agnolo und den Bildhauer Jacopo Sansovino beauftragt. Als ihm aber im März das Modell gezeigt wurde, verwarf er dasselbe als „Kinderwerk". Die Mitwirkung anderer Künstler bei seiner Arbeit sagte ihm überhaupt nicht zu. Im Mai übermittelte er dem Papst und dessen Vetter, dem Kardinal Giulio de' Medici, der als Erzbischof von Florenz bei der Angelegenheit beteiligt war, eine Erklärung des Inhalts, daß er den Mut in sich fühle, in der Fassade von S. Lorenzo ein Werk zu schaffen, das hinsichtlich der Baukunst und der Bildhauerkunst für ganz Italien ein Musterbild sein sollte; aber Bedingung sei, daß der Papst und der Kardinal

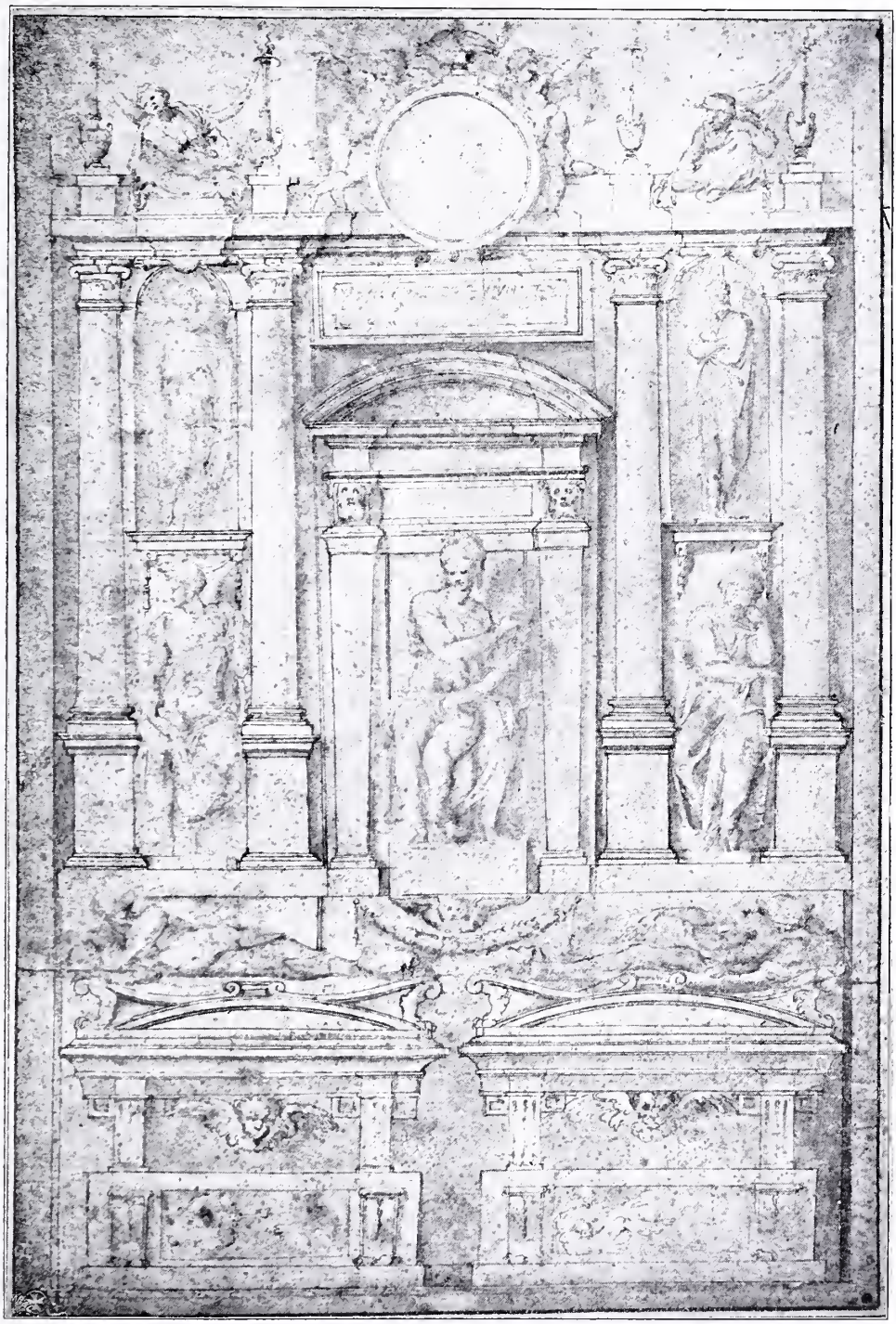


Abb. 80. Entwurf zu einem Doppelgrab für die Medicikapelle zu Florenz. Zeichnung nach einer verlorenen Skizze Michelangelos. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 95 u. 108.)

sich rasch entschlössen, ob er es machen sollte oder nicht, und sie müßten ihm die Arbeit verdingen und sich in jeder Beziehung ganz auf ihn verlassen; wenn seine Vorschläge nicht gefielen, so wolle er die schon gehabten Auslagen auf seine

Abb. 81. Christus. Marmorstandbild in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 92.)

Rechnung nehmen und einen Betrag von 1000 Dukaten, den er als Anzahlung bekommen, dem Papst zurückgeben. Darauf bekam er umgehend die Antwort, daß der Papst und der Kardinal mit seinen Vorschlägen sehr einverstanden seien; nur wünschte der Papst ein Modell des Baues zu sehen. Michelangelo hatte in Carrara schon eigenhändig ein Modell aus Ton angefertigt; aber dieses war zu schnell getrocknet und brüchig geworden, so daß er es dem Papst nicht schicken konnte. Darum begab er sich nach Florenz und ließ unter seiner eigenen Leitung ein Holzmodell herstellen; er selbst arbeitete den Figurenschmuck daran in Wachs aus. Als dieses Modell in Rom ankam, wurde es gleich vom Papst und vom Kardinal besichtigt, und beide sprachen ihre Bewunderung aus. Wohl erregte der Umfang, den der Fassadenbau nach Michelangelos Absicht annehmen sollte, einiges Bedenken; aber als der Meister auf Ersuchen des Papstes im Beginn des Jahres 1518 selbst nach Rom kam, schwanden vor dem Eindruck, den seine Begeisterung für das Werk hervorrief, alle Bedenken. Am 19. Januar wurde der Vertrag unterzeichnet, wonach die Fassade ganz so prächtig, wie der Meister sie sich gedacht hatte, ausgeführt werden sollte.

Die Grundmauern des Fassadenbaues hatte Michelangelo schon im Jahre zuvor legen lassen. Aber darüber hinaus gedieh das Werk auch nicht. Die Beschaffung des Marmors verursachte eine endlose Reihe von Verdrießlichkeiten. Der Papst und der Kardinal Medici wünschten, in Übereinstimmung mit der Regierung von Florenz, die Marmorberge von Serravezza im Gebiet der seit 1482 zum florentinischen Staat gehörigen Stadt Pietrasanta nutzbar zu machen. Michelangelo sollte zwar die Steine für die Fassade nach seinem Gutdünken aus Carrara oder aus Pietrasanta beschaffen dürfen;

aber eine Bevorzugung der florentiniſchen Marmorbrüche wurde mit großer Entſchiedenheit gewünſcht. Der Kardinal ſprach letzteres ſehr deutlich in einem Brief an Michelangelo aus, worin er dieſem ſogar vorwarf, daß er aus eigennützigen Gründen dem Papſt zu trotzen und den Marmor von Carrara demjenigen von Pietraſanta vorzuziehen ſchiene. Die Carrareſen anderſeits ließen Michelangelo ihren Verdruß darüber, daß ſie durch die neu zu erſchließenden Steinbrüche einen Teil ihres Verdienſtes verlieren ſollten, bitter empfinden. Sie weigerten ſich, die früher eingegangenen Verträge ihrer Lieferung und Verſchiffung von Marmor zu halten. Michelangelo ſah ſich gezwungen, bis nach Genua zu gehen, um Frachtſchiffe zur Verladung der bereits zugehauenen Marmorblöcke zu mieten. Aber in Carrara wurden die Führer dieſer Schiffe beſtochen, daß ſie die Ladung unterließen. Nicht beſſer erging es ihm, als er andere Schiffe aus Piſa kommen ließ. So blieb ihm nichts anderes übrig, als ſich nach Pietraſanta zu wenden. Natürlich entſtand ein ungeheurer Zeitverluſt dadurch, daß an die Stelle von Marmorbrüchen, die ſich in wohlgeordnetem Betrieb befanden, ſolche traten, die erſt erſchloſſen werden mußten. Sogar die Straße zur Beförderung des Marmors aus den Bergen von Serravezza zum Meer mußte Michelangelo mit großer Mühe bauen laſſen. Dabei hatte er obendrein noch Ärgerlichkeiten mit den Florentiner Behörden, welche Abgaben von den neuen Marmorbrüchen erheben und die Fahrſtraße nach ihren, nicht nach Michelangelos Anordnungen angelegt wiſſen wollten. Dieſen Anſprüchen gegenüber behauptete er allerdings die Oberhand. Aber damit hörten die Schwierigkeiten nicht auf. Die Steinarbeiter aus Settignano, die Michelangelo hatte nach Serravezza kommen laſſen, verſtanden ſich nicht auf die Behandlung des Marmors,

Abb. 82. Apollo (auch David genannt). Marmorſtandbild. Im Nationalmuſeum zu Florenz. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 101.)

Abb. 83. Skizze zur Mediceischen Madonna. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E.
(Zu Seite 106.)

rentiner Doms zu brechen. Das Ende der Auseinandersetzung war, daß der Kardinal sich erbot, Michelangelo von allen seinen Verpflichtungen dem Papst gegenüber zu befreien, und daß Michelangelo sich bereit erklärte, den Auftrag in die Hände des Papstes zurückzugeben. So geschah es. Papst Leo erklärte, wie eine eigenhändige Aufzeichnung Michelangelos vom 10. März 1520, die im Buonarrotischen Hausarchiv aufbewahrt wird, berichtet, alle bisher für die Fassade von San Lorenzo gemachten Ausgaben als durch Michelangelos Straßenbau in Pietrasanta und das Brechen und Zurechthauen von Marmorblöcken daselbst ausgeglichen; er sprach seine Zufriedenheit mit Michelangelo aus und erklärte denselben für frei und ledig von allen ihm gegenüber bis zum genannten Tage eingegangenen Verbindlichkeiten, so daß und Michelangelo hatte allen Grund, sich über die verlorene Zeit und das weggeworfene Geld auf das bitterste zu beklagen. Als endlich eine Säule fertig zugehauen war, stürzte sie beim Herablassen infolge des Zerspringens eines schlecht gearbeiteten eisernen Reifens und zersprang in hundert Stücke, so daß Michelangelo durch die umherfliegenden Splitter in große Lebensgefahr geriet. Von fünf Säulen, die nach Florenz geschickt wurden, zerbrachen vier unterwegs. Im Frühjahr 1519 war endlich die Sache so weit in Gang gebracht, daß der Meister in Florenz mit den Bildhauerarbeiten für die Fassade beginnen zu können glaubte. Aber nun geriet er in Uneinigkeit mit dem Kardinal Medici. Dieser beklagte sich darüber, daß das Unternehmen nicht vorwärts kam, er fing an, bösen Zungen Gehör zu schenken, die sagten, daß Michelangelo selbst daran schuld sei; und der letztere geriet in Zorn darüber, daß der Kardinal in Nichtachtung der Verträge, welche die Marmorbrüche von Pietrasanta zur ausschließlichen Verfügung Michelangelos stellten, fremde Arbeiter dorthin schickte, um Steine für den neuen Fußbodenbelag des Flo-

Abb. 84. Seitenansicht der Mediceischen Madonna. Gleichzeitige Federzeichnung nach dem fertigen Werk. Im Louvre-Museum zu Paris. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E.
(Zu Seite 106.)

derselbe niemandem Rechenschaft schuldig sein sollte über irgend etwas, das er mit ihm oder mit anderen für seine Rechnung zu tun gehabt hätte.

Michelangelo befürchtete, die Kränkung erleben zu müssen, daß der Papst jetzt den Bau der Lorenzofassade einem anderen übertragen würde. Aber das blieb ihm erspart. Leo X. verzichtete auf die Ausführung des so großartig beabsichtigten Werkes; die Geldverlegenheiten, in die der lombardische Krieg ihn brachte, mochten ihm den Verzicht erleichtern.

Es ist bezeichnend für den Schaffensmut Michelangelos, daß er über all den Unannehmlichkeiten, die er mit der geplanten Lorenzofassade hatte, noch an neue Unternehmungen denken konnte.

Als die Florentiner Akademie im Oktober 1519 eine Bittschrift an den Papst richtete, er möge die Übertragung der Gebeine Dantes in seine Vaterstadt gestatten, fügte Michelangelo seiner Unterschrift die Worte bei: „Ich erbiete mich, dem göttlichen Dichter das Grabmal herzustellen, wie es seiner würdig ist, an einem ehrenvollen Platze in dieser Stadt."

Abb. 85. Die Mediceische Madonna.
Marmorgruppe in S. Lorenzo zu Florenz.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E.
(Zu Seite 106.)

Auf auswärtige Anerbietungen und Bestellungen dagegen, deren mancherlei kamen, ging er nicht ein, mochten sie auch so ehrenvoll sein, wie diejenige des Königs von Frankreich, der ihn inständig um irgendeine Sache von seiner Hand, wenn es auch nur eine Kleinigkeit wäre, bitten ließ. Den Mediceern konnte er es freilich nicht abschlagen, wenn sie seine Kraft durch unbedeutende, aber zeitraubende kleine Arbeiten in Anspruch nahmen, wie durch Entwürfe zu Fenstern am Palast und zu Fensterläden aus durchbrochenem Erz.

Abb. 86. Grabmal des Herzogs von Nemours in S. Lorenzo zu Florenz.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 105.)

Abb. 87. Grabmal des Herzogs von Urbino in S. Lorenzo zu Florenz.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 105.)

Als der Fassadenbau aufgegeben war, entledigte sich Michelangelo alsbald einer alten Verpflichtung. Im Jahre 1514 hatte er für mehrere römische Herren die Anfertigung eines lebensgroßen Christusbildes für die Kirche S. Maria sopra Minerva übernommen, das den auferstandenen Heiland unbekleidet, aufrechtstehend, mit dem Kreuz im Arm, darstellen sollte. Er hatte gleich damals in Rom das Standbild begonnen; aber er mußte die angefangene Figur aufgeben, weil gerade im Gesicht eine entstellende dunkle Marmorader zutage trat. Jetzt machte er die Figur zum zweitenmal. Im Sommer 1521 schickte er sie nach Rom; sein Gehilfe, Pietro Urbano, der das Standbild begleitete, sollte es aufstellen und die offenbar aus Rücksicht auf die Gefahr der Beschädigung beim Transport unfertig gelassenen äußersten Teile, die Finger, die Zehen und den Bart, ausarbeiten. Über die Arbeit des Urbano bekam Michelangelo so ungünstige Nachrichten, daß er sich dem Hauptbesteller, Metello Vari, gegenüber erbot, das Standbild zum drittenmal zu machen. Aber das wies dieser, der dem Meister schon unendlich dankbar war, daß er ihm jene erste, verworfene Figur zur Aufstellung in seiner Wohnung überlassen hatte, mit den schmeichelhaftesten Ausdrücken zurück: „Ihr zeigt," schrieb er ihm, „Euren großen Sinn und Eure Hochherzigkeit, indem Ihr für ein Werk, das in der Welt nicht besser gemacht werden kann und das nicht seinesgleichen hat, mir ein noch besseres liefern wollt." Als Beweis seiner besonderen Dankbarkeit schenkte er dem Künstler ein Reitpferd.

Michelangelos Christus, der mit der Rechten das Kreuz umfaßt, mit der Linken den Essigschwamm und die Stange hält und mit gewendetem Haupt ernst und traurig auf den Beschauer herabblickt, steht auf einem viel zu niedrigen Untersatz und in sehr schlechter Beleuchtung in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom (Abb. 81). Daß eine spätere Zeit, welche die unbefangene Begeisterung der Renaissance für die Schönheit der Menschengestalt nicht mehr teilte, an der völligen Nacktheit der Figur Anstoß nahm, ist begreiflich; leider aber ist das bronzene Lendentuch, womit man dieselbe bekleidete, sehr ungeschickt angeordnet: es liegt zu tief, so daß es den schon durch die niedrige Aufstellung hervorgerufenen Eindruck, als ob die Beine gegen den Oberkörper zu kurz wären, in empfindlicher Weise verstärkt. Einen wie tiefen Eindruck das Bild aber auf die Gemüter der Andächtigen ausübte, das bekundet eine andere Zutat: der vortretende rechte Fuß der Figur mußte durch einen Bronzeschuh gegen die inbrünstigen Küsse der Beter geschützt werden.

Durch das Aufgeben des Baues der Lorenzofassade glaubte Michelangelo sich in die Lage versetzt, endlich wieder seine Kraft dem Juliusdenkmal widmen zu können. Mehrere in Florenz verbliebene Bestandteile dieses Werkes bezeugen den Eifer, mit dem er die Tätigkeit hierfür wieder aufnahm. Aber der unfertige Zustand dieser Arbeiten bekundet, daß er sie jählings liegen lassen mußte. Es sind vier Figuren von Gefangenen, die, nachdem sie lange Zeit hindurch als Schmuck einer Grotte im Boboli-Garten gedient haben, jetzt in der Kunstakademie aufgestellt sind (Abb. 76), und eine der für die Nischen bestimmten Siegesgruppen, die sich im Nationalmuseum befindet. An der letzteren Gruppe sieht man, ungeachtet der Unvollständigkeit ihrer Ausführung und trotz der Einbuße, die der Eindruck des Ganzen durch das Fehlen der Flügel des Siegesengels erleidet, zu welch mächtigen Schöpfungen diese Zusammenstellungen von Siegern und Besiegten dem Meister Anlaß gegeben haben würden (Abb. 77).

Im Herbst 1520 starb der Kardinal della Rovere, und es schien angezeigt, daß Michelangelo sich nach Rom begäbe, um die Denkmalsangelegenheit von neuem zu ordnen. In einem hierauf und auf andere Gründe zur Rückkehr nach Rom bezüglichen Briefe, den sein Freund und Nachahmer, der Maler Sebastiano del Piombo, ihm am 9. November 1520 schrieb, kommt eine Stelle vor, die für das Verhältnis des Papstes Leo zu Michelangelo bezeichnend ist: „Ihr würdet," heißt es da, „alles erlangen, was Ihr wolltet; denn ich weiß, in welchem An-

sehen der Papst Euch hält; wenn er von Euch spricht, scheint es, als ob er über einen Bruder rede, fast mit Tränen in den Augen; er hat mir gesagt, daß Ihr ja zusammen aufgezogen seid, und er zeigt, daß er Euch kennt und liebt; aber Ihr flößt jedermann Furcht ein, selbst den Päpsten." Zu dem Schlußsatz paßt eine Äußerung des Papstes, die er demselben Sebastiano gegenüber tat; er hatte über Michelangelos Verdienste in der Malerei und über den Einfluß, den seine Schöpfungen auf andere Maler ausübten, gesprochen und schloß dieses Gespräch mit den Worten: „Aber er ist schrecklich (terribile), und man kann nicht mit ihm verkehren."

Leo X. starb am 1. Dezember 1521. Ihm folgte der Holländer Adrian VI., ein sehr frommer und kirchlich gesinnter Mann, der sich aber um Künste und Wissenschaften so wenig kümmerte, wie um die Politik, und der darum den Römern nie für etwas anderes galt als für einen Barbaren. Zu diesem Papst, der in der Sixtinischen Kapelle nur „eine Badestube voll nackter Leute" sah, trat Michelangelo in keine Beziehungen. Während der kurzen Regierungszeit Adrians VI. quälte sich der Meister in Florenz mit den Arbeiten für das Juliusgrabmal ab. Aber seine Begeisterung für dieses Werk — die Tragödie seines Lebens, wie Condivi sagt, — war durch die fortwährenden Unterbrechungen erkaltet, und die körperlichen Kräfte ließen ihn mit der geistigen Spannkraft im Stich. Der Bitte des kunstliebenden Kardinals Grimani gegenüber, der ein kleines Bild nach Michelangelos freier Wahl — einerlei, ob gemalt, gegossen oder gemeißelt — von ihm zu haben wünschte, entschuldigte er sich, im Sommer 1523, mit der Klage, daß er alt und in schlechter Stimmung sei; wenn er einen Tag gearbeitet habe, müsse er vier Tage ruhen. Diese Unfähigkeit zu frischem Schaffen mußte ihn um so schwerer bedrücken, als sich neben den Arbeiten für jenes unglückliche Grabmal die Vorbereitungen für eine neue große Aufgabe einherschleppten.

Noch bei Lebzeiten Leos X. hatte der Kardinal Giulio de' Medici den Plan gefaßt, an die Lorenzokirche eine Grabkapelle seines Hauses anzubauen. Schon im November 1520 schrieb er an Michelangelo, daß der von diesem aufgezeichnete Entwurf der Kapelle seinen Beifall habe. Im April 1521 finden wir Michelangelo in Carrara, um schon Marmorblöcke für das Werk anzuschaffen; im Laufe des Jahres wird die Sache zu wiederholten Malen mit dem Kardinal besprochen, der den Künstler bald ungnädig, bald als seinen lieben Freund behandelt. Ernstlich betrieben wurde aber die Angelegenheit erst, als Giulio de' Medici am 10. November 1523 als Clemens VII. den päpstlichen Thron bestieg. Michelangelo wurde von neuer Hoffnungsfreudigkeit erfüllt, da er abermals einen Mediceer und einen Jugendfreund auf dem Stuhle Petri begrüßte. In der Tat schienen die Dinge sich gut anzulassen. Dem neuen Papst lag es sehr am Herzen, daß Michelangelos Kunst seinen Namen verherrliche und er wendete dem Künstler das größte Wohlwollen zu. Zunächst sorgte er dafür, daß den Geldverlegenheiten gesteuert würde, die so häufig die Tätigkeit Michelangelos lähmten; er dachte daran, ihm durch eine geistliche Pfründe eine dauernde Versorgung zu verschaffen, und als der Meister sich weigerte, durch Empfang der niederen Weihen in den geistlichen Stand zu treten, zwang er ihm ein Gehalt von 50 Dukaten monatlich auf. Michelangelo sträubte sich gegen diese Besoldung, weil er sich fortwährend mit dem Gedanken quälte, daß er durch die Übernahme der neuen Verpflichtungen ein Unrecht gegen die Erben Julius' II. begehe. Aber auch in dieser Hinsicht wurde er beruhigt. „Ihr habt," wurde ihm am 24. März 1524 aus Rom von einem dem Papste nahestehenden Mann geschrieben, „viele Feinde, die von Euch sagen, was sie nur können, aber Ihr habt einen Papst zum Freunde . . ., und nichts soll Euch fehlen, besonders im Punkt der Ehre; überlaßt Eure Sache mit dem Grabmal (des Papstes Julius) dem, der Euch wohlwill und der Euch so frei machen kann, daß Ihr Euch um nichts zu bekümmern braucht, und denkt nur

Abb. 88. Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours. Marmorfigur. In S. Lorenzo zu Florenz. (Zu Seite 106.)

daran, den Auftrag des Papstes nicht außer Augen zu lassen, — lieber sterben! Und nehmt Euer Gehalt an, das Euch gern gegeben wird." Der Kardinal Pucci ließ Michelangelo schreiben, daß er sich allen seinen Wünschen hinsichtlich des Grabmals füge, selbst wenn er bestimme, daß es durch andere Hände fertiggemacht werden sollte. Und der nächste lebende Verwandte Julius' II., Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, wagte nicht, dem bestimmten Willen des neuen Papstes zu widersprechen. So konnte Michelangelo seine ganze Kraft den Mediceergräbern widmen.

Der Bau der Grabkapelle, die gegenüber der von Brunellesco erbauten Sakristei an die Kirche angelehnt und im Gegensatz zu dieser gewöhnlich als die neue Sakristei bezeichnet wurde, ging schnell vonstatten. Das Gebäude bekam äußerlich eine ganz einfache Gestalt; die Hauptsache sollte seine innere Ausstattung mit prächtigen Grabmälern werden. Im Februar 1524 war das Gewölbe des Gebäudes geschlossen. Bald nachher konnte Michelangelo in einem an den Papst persönlich gerichteten Brief, in welchem er gegen die Zulassung der Mitarbeit anderer Künstler Verwahrung einlegte, mitteilen, daß die Laterne der Kuppel fertig sei. Bei deren Enthüllung gab er auf die Frage, warum er sie der von Brunellesco erbauten Laterne auf der alten Sakristei ganz gleich habe machen lassen, die treffende Antwort: „Man kann sie wohl anders machen, besser aber nicht." Am 12. Januar 1524 fing Michelangelo an, mit einem Schreiner die Holzmodelle für die Grabmäler herzustellen; die dazu gehörigen Figuren skizzierte er in Ton.

Nun vergingen aber wieder mehrere Jahre, ohne daß die Arbeit an den Grabmälern selbst recht in Fluß kommen konnte. Der Papst zersplitterte die Kraft des Meisters durch eine Menge von Zwischenaufträgen, so daß dieser allen Grund hatte zu der Klage: „Man kann nicht mit den Händen an der einen Sache arbeiten und mit dem Gehirn an einer anderen." Da war zuerst eine Aufgabe, die dem Wesen Michelangelos fern lag, weil andere als künstlerische Gesichtspunkte bei ihr maßgebend sein mußten: die Errichtung eines Gebäudes neben der Kirche zur Aufnahme der berühmten Mediceischen Bücherssammlung.

Dann mußte Michelangelo einen Reliquienbehälter für die S. Lorenzokirche entwerfen. Ein anderes Mal sollte er über einen neben dem Garten des Medicipalastes zu errichtenden Riesen von 40 Ellen Höhe nachdenken; was Michelangelo im Oktober 1525 über diesen Riesen aufgeschrieben hat, kann freilich nur als eine Verspottung des wunderlichen Gedankens aufgefaßt werden. Störender noch als die Zwischenarbeiten, von denen allerdings der Bau der Bibliothek und deren Einrichtung den Meister längere Zeit aufhielt, war der öftere Meinungswechsel des Papstes hinsichtlich der Grabmäler selbst, infolgedessen fortwährend neue Entwürfe angefertigt werden mußten. Die Berichte hierüber werden durch erhaltene Zeichnungen — zum Teil Skizzen von Michelangelos eigener Hand, zum Teil Kopien nach solchen — ergänzt. Ursprünglich sollten vier freistehende Grabmäler in der Kapelle Platz finden, zur Aufnahme der Gebeine Lorenzos des Herrlichen, seines ermordeten Bruders Giuliano und seiner beiden kürzlich verstorbenen Nachkommen; die letzteren waren sein jüngster Sohn Giuliano, Herzog von Nemours († 1516), und sein Enkel, Pietros Sohn, Lorenzo der Jüngere, der den Titel eines Herzogs von Urbino führte († 1519). Die bescheidenen Raumverhältnisse der Kapelle ließen die Aufstellung der vier Freibauten als zu beengend erscheinen, und so wurde beschlossen, daß an jeder der vier Wände eins der Grabmäler angebracht werden sollte. Im Jahre 1524 kam Clemens VII. auf den Gedanken, daß auch für ihn und Leo X. hier Grabmäler errichtet werden sollten, obgleich es gebräuchlich war, daß die Päpste in Rom beigesetzt wurden. Da aber in der Kapelle kein Raum für sechs Grabmäler war, so sollte nur jeder der beiden Päpste eines für sich bekommen, den beiden „Magnifici" aber, den Vätern der Päpste, einerseits und den beiden jüngeren Familienmitgliedern anderseits je ein Doppelgrabmal (Abb. 80) gewidmet werden. Zwei Jahre später aber waren nicht nur die Grabmäler der Päpste, sondern auch diejenigen ihrer Väter ausgeschieden; es war jetzt nur noch von den Gräbern der beiden Herzöge die Rede. Der Figurenschmuck der Grabmäler ist in den verschiedenen Skizzen und Berichten verschieden angegeben. Man erfährt, daß auch große Tonmodelle für zwei Figuren angefertigt wurden; es scheint, daß es sich dabei um lagernde

Abb. 89. Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino. Marmorfigur. In S. Lorenzo zu Florenz. (Zu Seite 106.)

Abb. 90. Die Nacht. Marmorfigur. In S. Lorenzo zu Florenz. (Zu Seite 108.)

Flußgötter, die ganz anfangs geplant waren, handelte (vgl. Abb. 78). Gegen Ende des Jahres 1525 bestand aber auch in bezug auf die anzubringenden Figuren keine Ungewißheit mehr. So bewegte die Sache sich endlich in ebenem Geleise. Am 23. Dezember 1525 fügte der Papst einem Brief seines Sekretärs an Michelangelo eigenhändig die Worte bei: „Du weißt, daß die Päpste nicht lange leben, und Wir können nicht stärker, als es der Fall ist, wünschen, zu sehen oder wenigstens zu hören, daß die Kapelle mit den Gräbern der Unsrigen und die Bibliothek fertig werden; deswegen empfehlen Wir Dir die eine und die andere Sache; und inzwischen fassen Wir Uns, wie Du ja sagst, mit einer guten Geduld, und Wir bitten Gott, daß er Dir es ans Herz lege, alles zusammen zu fördern; und zweifle nicht daran, daß es Dir weder an Arbeiten noch an Belohnung fehlen werde, solange Wir das Leben behalten. Und bleibe mit dem Segen Gottes und dem Unsrigen. Julius."

Im April 1526 berichtete Michelangelo nach Rom, daß die Maurerarbeit an dem einen Grab vollendet sei und daß in der nächsten Woche diejenige an dem anderen begonnen werden sollte; gleichzeitig damit könnte die Stuckarbeit an der Wölbung der Kapelle ausgeführt werden, zu welchem Zwecke Giovan da Udine aus Rom kommen sollte; er selbst habe von den elf Figuren, die er eigenhändig auszuführen wünsche, sechs bereits angefangen, und er fühle sich wohl imstande, die sämtlichen Figuren rechtzeitig fertig zu machen oder doch nur Unwesentliches daran anderen Händen zur Ausführung zu überlassen.

Das einzige, was Michelangelo jetzt bedrückte, war der Gedanke an das Juliusgrabmal. Im Laufe von mehr als zwanzig Jahren hatte dieses Gespenst sein Aussehen verändert. Während es einst so lockend vor des Künstlers Augen

Abb. 91. Der Tag. Marmorfigur. In S. Lorenzo zu Florenz. (Zu Seite 108.)

gestanden hatte, daß er jede Arbeit, die sich zwischen ihn und dieses Traumbild stellte, als eine Qual empfand, so erschien es ihm jetzt nur drohend und schreckend. Michelangelo fühlte gar nicht mehr die Kraft in sich, das mit so heißer Begeisterung begonnene Werk zu vollenden. Nicht mehr der Wunsch des Herzens, sondern das Pflichtgefühl hielt ihn gefesselt.

Der Herzog von Urbino verharrte nicht lange in der Geduld, die er im Anfang der Regierung Clemens' VII. zu zeigen schien. Die Frist, binnen deren das Grabmal hätte vollendet sein sollen, war abgelaufen, und von Adrian VI. hatten die Erben Julius' II. sich die Erlaubnis ausgewirkt, gerichtlich gegen Michelangelo vorzugehen. Aber Michelangelo wollte nicht prozessieren. „Ich nehme an, ich hätte prozessiert und verloren," schrieb er im April 1525, „und müßte Schadenersatz leisten. Wenn daher der Papst mir helfen will, was mir die größte Freude wäre, da ich wegen Alters oder schlechten körperlichen Befindens das Juliusgrab zu vollenden nicht imstande bin, so kann er als Mittelsmann den Willen aussprechen, daß ich zurückerstatte, was ich bekommen habe, um dasselbe zu machen: so daß ich aus dieser Sache herauskomme und daß die Verwandten des Papstes Julius mit dem zurückerstatteten Geld es machen lassen können nach ihrem Gefallen und von wem sie wollen .... Und ich werde imstande sein, an die Sachen des Papstes zu denken und zu arbeiten: denn auf diese Weise lebe ich nicht, geschweige daß ich arbeite .... Es läßt sich mit Liebe machen, ohne zu prozessieren ...." Michelangelo wünschte nur, daß bei der Abrechnung die Zeit mit in Betracht gezogen werde, die er an anderen Dingen im Dienste Julius' II. verloren habe, wie bei dem Aufenthalt in Bologna. Einige Monate später schrieb er nochmals, daß er Ersatz leisten wolle; aber nur Geld,

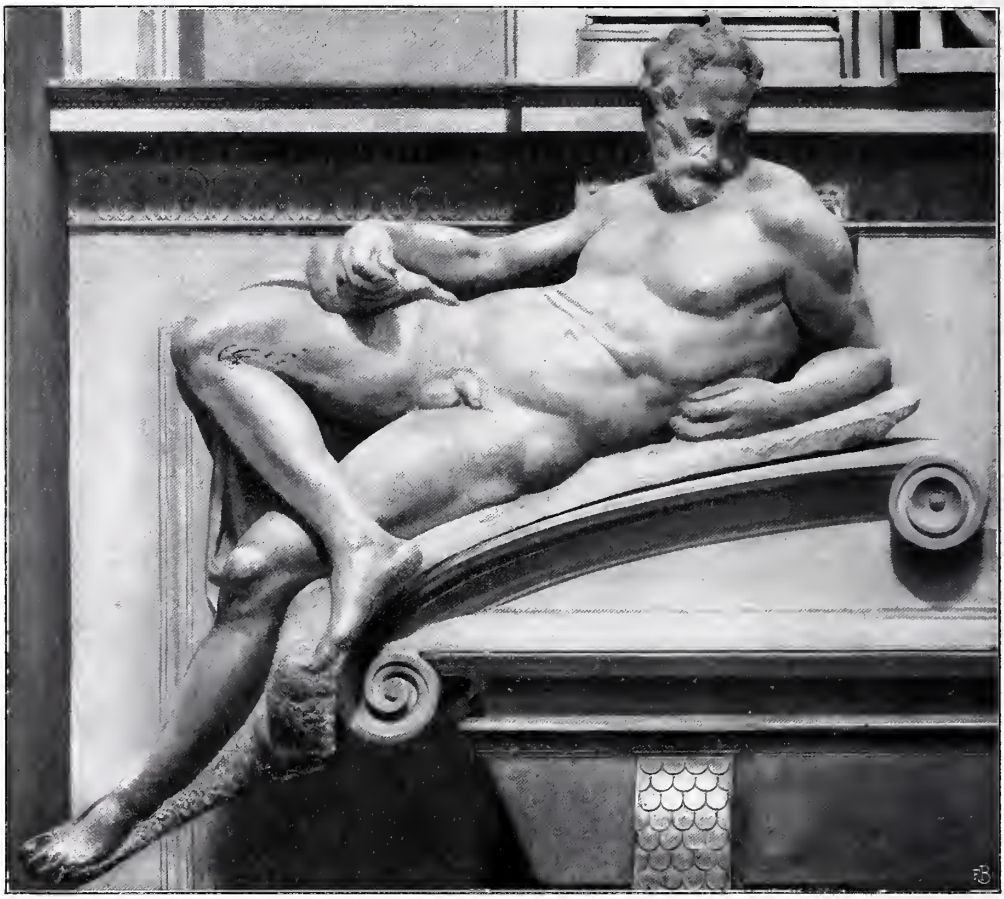


Abb. 92. Der Abend. Marmorfigur. In S. Lorenzo zu Florenz. (Zu Seite 108.)

keine Arbeit dürfe man von ihm verlangen; denn er fühle sich zu alt, um hoffen zu können, daß er noch etwas anderes als das, was er für Papst Clemens angefangen habe, vollenden werde. Doch willigte er im September 1525 ein, die Ausführung des Grabmals in Gestalt eines flachen Aufbaues an der Wand, an dem die von ihm bereits vollendeten Figuren Verwendung finden sollten, zu leiten. Trotzdem wurde er im folgenden Jahre durch eine so hohe Berechnung der Ersatzansprüche von seiten der Verwandten des Papstes Julius erschreckt, daß er aus aller Fassung geriet. „Wundert Euch nicht, daß ich ganz den Kopf verloren habe," schrieb er an seinen Vertreter in Rom.

Aber trotz alledem arbeitete Michelangelo in dem Bewußtsein, daß ihn in der Sache des Juliusgrabmals kein Verschulden traf, und des starken Schutzes Clemens' VII. versichert, rüstig weiter an den Mediceergräbern, bis die Ereignisse ihn zwangen, die Arbeit zu unterbrechen.

Am 6. Mai 1527 wurde Rom von den spanischen und deutschen Söldnern des Connetable von Bourbon erstürmt und jener fürchterlichen Plünderung preisgegeben, die heute noch nicht aus der Erinnerung des Volkes verschwunden ist. Clemens VII. wurde in der Engelsburg gefangengehalten. Sofort nach dem Bekanntwerden dieser Ereignisse erhoben sich die Florentiner, um die verhaßte Herrschaft abzuschütteln, die Alessandro, der uneheliche Sohn des Herzogs Lorenzo, ausübte. Der aufgeregte Zustand, in welchem sich die Stadt nach der Wieder-

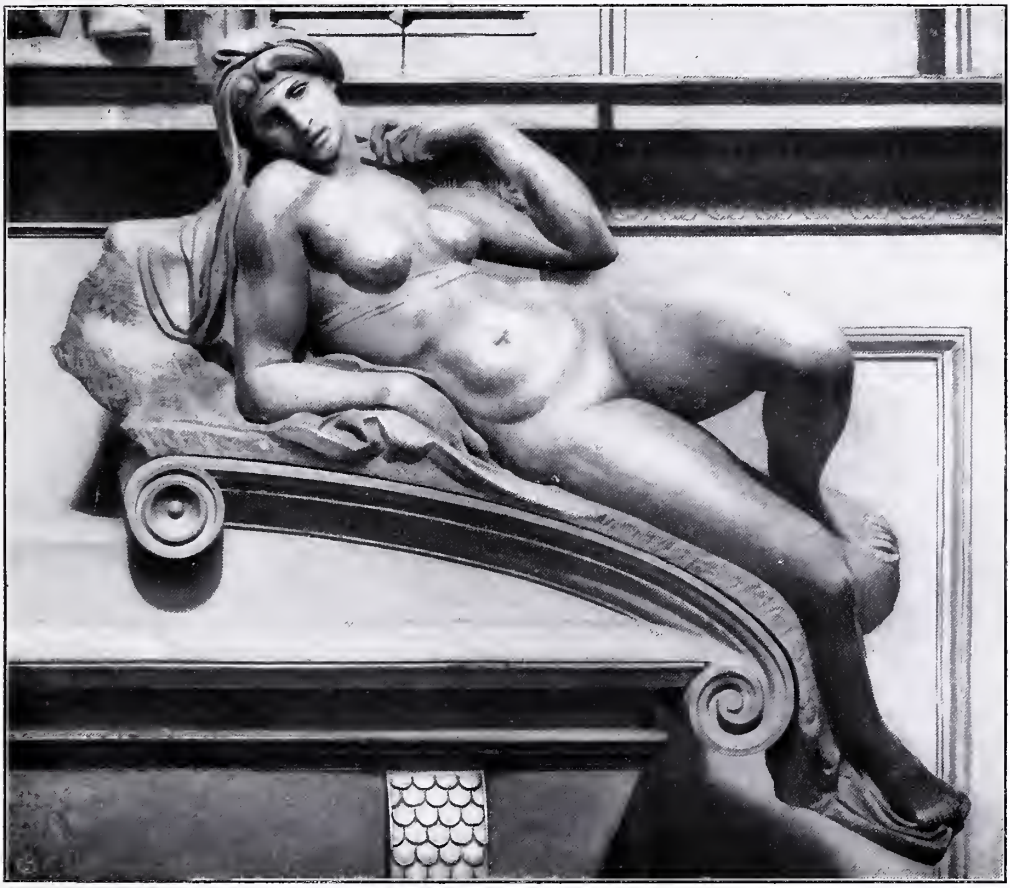


Abb. 93. Der Morgen. Marmorfigur. In S. Lorenzo zu Florenz. (Zu Seite 108.)

einführung einer Volksherrschaft, wie sie zu Savonarolas Zeit bestanden hatte, befand, wurde verschlimmert durch das Ausbrechen der Pest. In Michelangelos Armen starb als Opfer der Pest sein Bruder Buonarroto, für dessen Wohlergehen er immer so unermüdlich gesorgt hatte. Wenn Michelangelo nicht an den Gräbern der Mediceer arbeitete, während Florenz über die Vertreibung des letzen Mediceers jubelte, so ist ihm das nicht zu verdenken. Die Regierung der Republik benutzte die Muße des Meisters, um ihm den Auftrag zu erteilen, das schon im Jahre 1508 geplante Gegenstück zum David anzufertigen. Im April wurde ihm ein vorhandener Marmorblock zu diesem Zweck überwiesen; ein siegreicher Riese sollte dargestellt werden, Herkules, der den Antäus würgt, oder Samson, der den Eselskinnbacken über einem erschlagenen Philister schwingt. Michelangelo machte auch Skizzen zu einer solchen Gruppe; aber er führte das Riesenbild nicht aus. Aufgaben ganz anderer Art traten an ihn heran, bevor es dazu kommen konnte. Florenz rüstete sich, um zur Verteidigung seiner Freiheit dem Papst und dem Kaiser die Stirn zu bieten. Man machte sich auf eine schwere Belagerung gefaßt. Neun Männer wurden ernannt, denen die Anordnung der zur Verteidigung der Stadt erforderlichen Vorkehrungen oblag; unter ihnen Michelangelo. Ein bürgerliches Verwaltungsamt hatte der Meister einige Zeit vorher ausgeschlagen; aber dem Schutze seiner Vaterstadt lieh er willig seine Kräfte. Am 6. April 1529 wurde er für die Dauer eines Jahres zum obersten Leiter und Aufseher der Befestigungen von Florenz ernannt. Mit rastlosem Eifer ließ er Wälle und Gräben und Bastionen herstellen; besonders den die Stadt beherrschenden Hügel

von S. Miniato sicherte er in einer Weise, die sich erfolgreich bewährte. Im Mai wurde er nach Pisa geschickt, um auch dort für die Instandsetzung der Festungswerke Anordnungen zu treffen. Im August ging er im Auftrage der Republik nach Ferrara zum Zwecke der Einsichtnahme in die berühmten Festungswerke, die der Herzog Alfonso d'Este seiner Stadt gegeben hatte. Inzwischen rückte das Heer Karls V. gegen Florenz vor. Eine Stadt nach der anderen ging der Republik durch Erstürmung oder Übergabe verloren. In Florenz selbst entstand eine fürchterliche Verwirrung; während die einen mit dem Mute der Verzweiflung das Äußerste zu wagen entschlossen waren, gaben andere jede Hoffnung auf die Möglichkeit eines erfolgreichen Widerstandes auf. Viele verließen die Stadt, um deren Fall nicht mit ansehen zu müssen, und unter diesen war Michelangelo. Der König von Frankreich hatte ihm anbieten lassen, daß er in seine Dienste treten solle. Bei der geringen Aussicht, welche die italienischen Zustände einem ferneren Gedeihen der Künste zu gewähren schienen, hatte Michelangelo sich mit dem Gedanken vertraut gemacht, diesem Rufe Folge zu leisten, sobald der Kampf um Florenz entschieden sein würde. In jener Zeit der höchsten Aufregung entschloß er sich plötzlich, nicht so lange zu warten, sondern gleich nach Frankreich zu gehen. Auf der Bastion vor dem Tor S. Niccolò flüsterte ihm am Morgen des 21. September jemand ins Ohr, wenn er sein Leben behalten wolle, müsse er fliehen; jener Ungenannte verschaffte ihm Pferde, und er floh; er wußte nicht — wie er einige Tage später schrieb — ob der Rat von Gott oder vom Teufel kam. Am 30. September wurde über die sämtlichen Flüchtlinge die Acht ausgesprochen, ihre Habe sollte eingezogen werden, wenn sie sich nicht bis zum 6. Oktober dem Gericht stellten. Um zu retten, was sich retten ließ, verbarg oder verkaufte Michelangelos Magd alles, was sich an Einrichtungsgegenständen und Vorräten in seinem Hause befand; das vorhandene Verzeichnis dieser Dinge verrät, daß seine Einrichtung mehr als bescheiden war. Fast scheint es übrigens, als ob man an maßgebender Stelle seine Rückkehr vorausgesetzt hätte; denn sein Name befindet sich wohl in der Liste der Verbannten, aber nicht in der Liste derjenigen, deren Besitz eingezogen wurde. In der Tat folgte Michelangelo der Stimme der Pflicht und dem Rat seiner Freunde und kehrte im November von Venedig, wohin er zunächst geflohen war, über Ferrara nach Florenz zurück. Die Signoria hatte ihm die Zusicherung freien Geleits nach Venedig geschickt, und als er wiederkam, war seine Bestrafung nicht allzu streng. Das Verbannungsurteil wurde am 23. November aufgehoben und statt dessen nur bestimmt, daß er für drei Jahre von dem Recht, im großen Rate zu sitzen, ausgeschlossen sein sollte, jedoch mit der Befugnis, alljährlich um seine Wiedereinsetzung einkommen zu dürfen; außerdem sollte ihm für sein Amt als oberster Aufseher der Verteidigungswerke fernerhin kein Gehalt ausgezahlt werden. Michelangelo kam noch gerade zur Zeit, um alle Schrecken der engeren Belagerung mit durchzumachen. Es gibt ein Blatt von seiner Hand, das wie eine Spiegelung der blutigen Bilder wirkt, welche die Straßen in Florenz in jenen Tagen boten, ein mit eiligen Strichen festgehaltener Eindruck von Männern, die einen Toten tragen (Abb. 75). Trotz seiner kriegerischen Tätigkeit — denn von einem Aufhören seines Amtes, die Instandhaltung der Festungswerke zu leiten, ist nirgends die Rede — fand Michelangelo noch Zeit, sich bisweilen in das Reich der Kunst zu flüchten. Er soll ab und zu heimlich in der Grabkapelle der Mediceer an den dort angefangenen Figuren gearbeitet haben. Und mit aller Bestimmtheit versichert Vasari, daß während der Belagerung ein Temperagemälde unter der Hand des Meisters entstand, das so weit ab wie nur möglich von der rauhen Wirklichkeit lag. Dieses Bild stellte eine Leda vor; Herzog Alfons von Ferrara hatte es bei Michelangelo bestellt, als dieser in kriegerischer Sendung bei ihm verweilte. Leider ist das Gemälde, das den Beweis erbrachte, daß der ernste und düstere Künstler auch die sinnliche Glut der Liebe mit der ganzen Kraft seiner Meisterschaft zu schildern verstand,

Abb. 94. Die Grablegung Christi. Ölgemälde.
In der Nationalgalerie zu London. (Zu Seite 72.)

verloren gegangen. Michelangelo schenkte es später aus Verdruß darüber, daß der Abgesandte des Herzogs, der es in Empfang nehmen sollte, eine alberne Bemerkung über die Darstellung machte, seinem Gehilfen Antonio Mini, zugleich mit einer Menge von Kartons und gezeichneten und modellierten Skizzen, damit dieser arme Künstler aus dem Erlös die Heiratsausstattung zweier Schwestern bestreite. Dann kam das Bild — oder eine Kopie desselben, die Mini in gewinnsüchtiger Absicht anfertigen ließ, — in den Besitz des Königs Franz I. von Frankreich. Es hing in Fontainebleau, bis es unter Ludwig XIII. das Opfer scheinheiliger Gewissensbedenken geworden sein soll; man sagte, der Staatsminister des Noyers hätte den Befehl gegeben, es zu verbrennen. Jedenfalls ist sowohl Michelangelos Original wie auch die betrügerische Kopie — eines von beiden wurde im achtzehnten Jahrhundert in stark beschädigtem Zustand aufgefunden und nach England verkauft — gänzlich verschollen.

Die heldenhaften Anstrengungen, mit denen die Florentiner ihre Freiheit verteidigten, waren vergeblich. Nicht die feindlichen Geschosse, nicht die Pest und nicht der Hunger vermochten während der zehnmonatigen Belagerung ihren Mut zu brechen. Aber der Verrat ihres Heerführers Malatesta zwang sie, am 12. August 1530 ihre Tore dem Feinde zu öffnen und ein unbarmherziges Gericht über sich ergehen zu lassen. Karl V. setzte den vertriebenen Alessandro de' Medici als erblichen Herrscher von Florenz ein und überließ die Stadt der Gnade oder Ungnade des Papstes. Mit schonungsloser Strenge wurde gegen alle gewütet, die einer besonderen Feindschaft gegen die Mediceer verdächtig waren. Auch der Mann, dem die Mauern und Wälle der Stadt ihre Widerstandsfähigkeit verdankten, hatte allen Grund, die Folgen seiner Vaterlandsliebe zu fürchten. Michelangelo hielt sich eine Zeitlang verborgen. Aber Papst Clemens VII. billigte dem großen Künstler ebensogut eine Ausnahmestellung zu, wie es das Jahr zuvor die Regierung der Republik getan hatte. Der Papst hatte sich selbst durch böswillige Gerüchte, die von den leidenschaftlichen Neidern Michelangelos verbreitet wurden und die ihn einer unwürdigen Gehässigkeit gegen die Mediceer beschuldigten, in seinem Wohlwollen nicht irremachen lassen; er hatte bei solchen Anschwärzungen nur, wie Sebastiano del Piombo dem Meister später berichtete, traurig mit den Achseln gezuckt. Als Mittelsmann zwischen dem Papst und Michelangelo trat der päpstliche Bevollmächtigte in Florenz, Baccio Valori, ein geborener Florentiner, auf. Dafür machte Michelangelo diesem ein Marmorbild, einen Apollo mit dem Köcher, zum Geschenk.

Der Apollo Valoris wird erkannt in der im Nationalmuseum zu Florenz befindlichen Figur eines Jünglings, der sich anschickt, einen Pfeil aus dem Köcher zu ziehn (Abb. 82). Die Arbeit ist in den Nebensachen nicht vollendet, Köcher und Pfeil sind nur zu erraten; auch die über die Schulter greifende Hand ist unfertig. So ist es erklärlich, daß die Figur in einem alten Verzeichnis als David aufgeführt wird. Diese Benennung findet auch heute wieder Beifall. Aber, — abgesehen davon, daß der auf dem Rücken der Figur angedeutete große Gegenstand doch mehr Ähnlichkeit mit einem Köcher als mit einer Schleudertasche hat, — der abwärts gerichtete Blick des Jünglings scheint mehr für den aus himmlischer Höhe seine Geschosse entsendenden Gott zu passen, als für den jugendlichen Besieger eines Riesen. Die Figur verrät, trotz aller Schönheiten der Gestalt, keine besondere Begeisterung des Meisters, und fast macht sie den Eindruck, als ob sie aus der Umarbeitung eines für das Juliusgrabmal bestimmt gewesenen Gefangenen hervorgegangen wäre.

Vor Ablauf des Jahres 1530 war Michelangelo wieder eifrig bei der Arbeit in der Grabkapelle der Medici, und er blieb während der nächsten Jahre bei diesem Werk. Aber er arbeitete unter der größten körperlichen und geistigen Qual. Er war, wie ein Freund am 26. September 1531 über ihn berichtet, bis zur Fleischlosigkeit abgemagert. „Michelangelo wird," heißt es in demselben Bericht

weiter, „nicht mehr lange leben, wenn nicht Abhilfe geschafft wird; denn er arbeitet viel, ißt wenig und schlecht und schläft auch nicht, und seit einem Monat wird er stark behindert durch Kopfschmerzen und Schwindel; er hat, kurz gesagt, zwei Übel, eines am Kopf und eines am Herzen, und für jedes gibt es ein Heilmittel, man muß nur die Ursache wissen und aussprechen." Das Heilmittel für den Kopf sollte darin bestehen, daß dem Meister verboten würde, während des Winters in der feuchten und kalten Kapelle, wo er sich den Tod hole, zu arbeiten. Das Heilmittel für das Herz sollte in der endlichen Regelung der Sache des Juliusgrabmals bestehen; denn um dieser Sache willen war Michelangelo ganz in Schwermut verfallen.

Es ist wahrhaft peinlich, die Geschichte der Hinundherverhandlungen über diese Angelegenheit zu verfolgen. Zum Glück besaß Michelangelo in Papst Clemens einen wirklichen Freund. Es war keine bloße Redensart, wenn Sebastiano del Piombo an den Meister schrieb (am 29. April 1531): „Über die Nachricht, daß Ihr Euch für ihn abmüht, daß Ihr Tag und Nacht arbeitet, hat er (der Papst) sich sehr gefreut; aber nicht weniger würde er sich sehr freuen, wenn er wüßte, daß Ihr Euch zufrieden fühltet und ruhigen Mutes wäret und daß Ihr die gleiche Liebe, die er zu Euch hegt, ihm entgegenbrächtet." So wendete Clemens VII. jetzt auch alle Mitttel an, um Michelangelo gegen Belästigung durch die Ansprüche des Herzogs von Urbino zu schützen. Das äußerste Mittel, zu dem er schritt, erscheint uns verwunderlich genug, aber es war zweifellos sehr wirksam: am 21. November 1531, also bald nach der Kenntnisnahme von dem oben erwähnten Bericht, schickte er ein Breve an Michelangelo, worin er ihm bei Strafe der Ausschließung aus der Kirchengemeinschaft verbot, an irgend etwas anderem als an den Mediceergräbern zu arbeiten. Das würde wohl, heißt es in einer vertraulichen Erläuterung, als Entschuldigung allen anderen Anforderungen gegenüber — denn außer dem Herzog von Urbino, der auf seinem Recht bestand, waren noch zahlreiche Kunstfreunde da, die irgend etwas, und wenn es nur ein paar Striche wären, von dem Meister zu besitzen wünschten, — genügen. Zugleich sollte der auf Michelangelo ausgeübte strenge Zwang, daß er sich jeder Zersplitterung seiner Kraft enthalten mußte, ein Mittel zur Hebung seiner Gesundheit sein. Auch durch Überweisung eines behaglicheren Arbeitsraumes wurde für sein körperliches Wohl gesorgt. Da aber der Papst erfuhr, daß Michelangelo doch keine volle Ruhe finden könnte, solange die römische Grabmalsangelegenheit in der Luft schwebte, riet er ihm selbst, zur Ordnung der Sache nach Rom zu kommen. Im Frühjahr 1532 begab sich Michelangelo nach Rom. Dem entschlossenen Auftreten seines Freundes Sebastiano del Piombo, der die Vertreter des Herzogs auf den unschätzbaren Kunstwert dessen, was Michelangelo bereits für das Grabmal geschaffen hatte, überzeugend hinwies, hatte er es zu verdanken, daß ihm die günstigsten Bedingungen entgegengebracht wurden. Er hatte sich erboten, 2000 Dukaten Schadenersatz zu zahlen, wenn das Grabmal durch andere fertig gemacht würde; statt dessen sollte er jetzt noch 2000 Dukaten zubekommen, wenn er nur durch Zeichnungen, Modelle und persönliche Leitung die Anweisungen zur Ausführung des Grabmals gebe. Es würde genügen, so meinte Sebastiano, wenn nur etwas von seinem Schatten auf das Werk fiele. Die Zahl der am Grabmal anzubringenden Figuren sollte auf sechs, die fertig in Rom oder angefangen in Florenz standen, beschränkt werden. Unter diesen Bedingungen gab der Papst die Erlaubnis, daß Michelangelo alljährlich mehrere Monate sein Werk in Florenz verlassen dürfe, um in Rom zu arbeiten. Hiernach wurde am 29. April 1532 ein neuer Vertrag über das Juliusgrabmal abgeschlossen, der alle Parteien zufriedenzustellen schien. Als Aufstellungsort für das Grabmal wurde in diesem Vertrag, da man von der im Neubau begriffenen Peterskirche absehen mußte, die Kirche in S. Pietro in vincoli bestimmt, deren Titel Julius II. als Kardinal getragen hatte. Michelangelo teilte jetzt seine Zeit in der vor-

Abb. 95. Der Sturz Phaethons. Kreidezeichnung. Im Britischen Museum zu London.
(Zu Seite 110.)

Abb. 96. Der Verdammte. Rötelzeichnung. In der Uffizien-Galerie zu Florenz. (Zu Seite 111.)

gesehenen Weise zwischen Florenz und Rom. In Rom hatte er neben dem Juliusgrabmal noch eine andere Arbeit, die seine Tätigkeit mehr in Anspruch zu nehmen drohte als jenes: der Papst erteilte ihm den Auftrag, die Schmalwände der Sixtinischen Kapelle mit großen Gemälden zu schmücken. An der Eingangswand sollte der Sturz der bösen Engel, an der Altarwand das Weltgericht dargestellt werden. Michelangelo erklärte sich bereit, mit dem Entwerfen des Kartons gleich zu beginnen.

Als Michelangelo im Herbst 1534 Florenz verließ, um wieder an seine römischen Arbeiten zu gehen, sah er die Heimatstadt, wo er kurz vorher seinen neunzigjährigen Vater begraben hatte, zum letztenmal. Clemens VII. starb am 25. September 1534, zwei Tage bevor Michelangelo in Rom eintraf. Nach dem Tode dieses mächtigen Beschützers war in Florenz kein Aufenthalt mehr für ihn. Denn er wußte sich gehaßt von dem neuen Gebieter der Stadt, von dem weder Milde noch Gerechtigkeit zu erwarten war und den er dadurch noch besonders erzürnt hatte, daß er ihm die Anfertigung der Pläne zum Bau einer Zwingburg verweigerte. Papst Clemens hatte sich dem Herzog Alessandro gegenüber mit scharfer Deutlichkeit der Sache des Künstlers angenommen; aber jetzt war von Alessandro alles zu fürchten. Michelangelo ließ daher die Mediceergräber stehen und liegen, wie sie waren. Es fehlten daran nicht weniger als zwölf Figuren; aber immerhin war ein gewisser Abschluß erreicht. Hauptsächlich durch Vasaris Bemühungen wurde das Vorhandene in gute Ordnung gebracht und die ganze Kapelle, wenn auch erst nach langen Jahren, würdig instand gesetzt.

Es ist ein mannigfaltig bewegtes, düsteres Stück Lebensgeschichte, das den Hintergrund der gewaltigen Schöpfung Michelangelos bildet, die, obgleich unvollendet, für sich allein genügen würde, ebensogut wie die Decke der Sixtinischen Kapelle, ihm für alle Zeiten und über allen Wechsel des Geschmacks hinaus unvergänglichen Ruhm zu sichern. Der Eindruck, den die Grabkapelle der Mediceer als Ganzes, in ihrer Einheit von Baukunst und Bildhauerkunst, bei dem von oben her nach allen Seiten hin gleichmäßig einfallenden Licht, auf den Beschauer ausübt, läßt sich nicht schildern; man kann ihn nur an Ort und Stelle fühlen. An jedem der beiden Grabmäler, welche die Seitenwände einnehmen,

Abb. 97. Das Jüngste Gericht. Freskogemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 114.)

befinden sich nur drei Figuren: ein sitzender Krieger, als Bild des hier bestatteten Mannes, in der mittelsten Nische des unteren Wandgeschosses und zwei allegorische Gestalten, die auf dem Deckel des vor der Wand stehenden Sarkophags ruhen. Diese drei Figuren wirken, durch den wunderbar stimmungsvollen Linienzug der Komposition und jede für sich, so mächtig, daß sie die Leere der vielen unausgefüllt gebliebenen Nischen vergessen lassen (Abb. 86 und 87). An der Wand, gegenüber dem Altar, ist eine Madonna von Michelangelos Hand auf einem großen schlichten Marmorsockel aufgestellt, zwischen den Figuren der beiden Schutzheiligen des Mediceischen Hauses, Cosmas und Damian, die nach Entwürfen des Meisters

Abb. 98. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Die Mittelgruppe mit dem Weltenrichter.
(Zu Seite 114.)

von seinen Gehilfen ausgeführt wurden. Das Marienbild ist erst nachträglich an diesen Platz gebracht worden. Der Marmorsockel birgt die im Jahre 1559 hierhin übertragenen Särge Lorenzos des Herrlichen und seines Bruders Giuliano.

Die Madonna war die erste Figur, welche Michelangelo für die Mediceische Grabkapelle entwarf. Er brachte in ihr eine Idee zur Ausführung, die er vor Jahren aufgezeichnet hatte (Abb. 83). Der Marmorblock wurde schon 1521 zurechtgehauen. Aber zehn Jahre später harrte das Marienbild noch der Vollendung und gänzlich fertig ist es überhaupt nicht geworden. In dem Antlitz der Jungfrau, das mit unendlicher Milde über das Kind hinweg zu uns herabblickt, kehrt etwas von der ruhigen Schönheit der Marienbilder aus Michelangelos Jugendzeit wieder. Zu der stillen Mutter steht das Jesuskind mit seiner so recht aus Michelangelos Vorstellung des Göttlichen hervorgegangenen Kraftfülle und dem Ungestüm seiner Bewegung in lebhaft sprechendem Gegensatz (Abb. 84 und 85). Ursprünglich war die Madonna für die Mittelnische eines Doppelgrabmals bestimmt (Abb. 80). Mit dem Zurichten des Marmorblockes nach den Maßen der Nische mag die Geradlinigkeit der einen Seite zusammenhängen, die in der Vorderansicht auffällt.

Die Bilder der beiden Herzöge erscheinen in idealer, antiker Feldherrenrüstung. Als Bildnisse im gewöhnlichen Sinne sind sie nicht aufzufassen. Aber Züge ihrer äußeren Erscheinung und ihres Wesens hat der Künstler verwertet für die Durchführung einer Gegensatzwirkung in den zwei Fürstenbildern. In vornehm stolzer Haltung sitzt Giuliano da; lässig spielen seine Hände mit dem Befehlshaberstab, den der Herrscher des Kirchenstaates ihm anvertraut hat; auf den harten Zügen des Kriegers liegt ein leises Weh, eine Klage um die Taten, die der Frühgestorbene ungetan lassen mußte (Abb. 88). Lorenzo (Abb. 89) er-

Abb. 99. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Christus und Maria. (Zu Seite 114.)

scheint in tiefes Nachdenken versunken; die Stimmung wird eigentümlich gesteigert dadurch, daß das Gesicht ganz im Schatten des Helmes verborgen ist. Worüber grübelt der Gedankenvolle? Denkt er an das Schicksal seines Vaters, der in der Verbannung im Dienste eines Fremden fallen mußte, und daran, daß er selbst der einzige und letzte Enkel Lorenzos des Herrlichen ist, dessen Geschlecht kein rechtmäßiger Nachkomme fortpflanzt? Oder quält es ihn im Tode, daß sein unechter Sohn Alessandro durch seine Mißregierung nur Schaden und Schande über das schöne Florenz bringt? Daß Michelangelo solche Gedanken in den Marmor hineinmeißelte, ist wohl glaubhaft. Das Bild des Herzogs Lorenzo entstand erst nach dem Untergang der Freiheit von Florenz — im September 1531 war es noch nicht angefangen —, während das Bild Giulianos bereits im Frühjahr 1526 gänzlich vollendet war.

Auf dem Sarkophag zu Füßen des Herzogs von Nemours ruhen die allegorischen Gestalten des Tages und der Nacht (Abb. 91 und 90), auf dem Sarkophag des Herzogs von Urbino diejenigen des Abends und der Morgenröte (Abb. 92 und 93). Diese vier Figuren befanden sich im Jahre 1526 sämtlich schon in Arbeit. Sie waren angefangen worden, als noch die Absicht bestand, daß jede Figur für sich auf einem Sarkophag lagern sollte (vgl. Abb. 80); daher kommt es, daß sie bei der später beschlossenen Aufstellung, zu je zweien auf einem Sarkophag, mit den Füßen keinen Platz mehr auf dem Sargdeckel gefunden haben. Was Michelangelo mit diesen Gestalten, zu denen noch mehrere von verwandter Art hinzukommen sollten, sagen wollte, darüber geben einige Worte Auskunft, die er selbst auf die Rückseite einer Zeichnung geschrieben hat: „Der Tag und die Nacht sprechen und sagen: wir haben mit unserem schnellen Lauf den Herzog Giuliano zum Tode geführt; es ist wohl billig, daß er sich dafür rächt, wie er tut; und die Rache ist diese: wie wir ihn getötet haben, so hat der Tote uns das Licht genommen, und mit dem Schließen seiner Augen hat er die unsrigen zugedrückt, daß sie nicht mehr leuchten über der Erde. Was hätte er mit uns gemacht, wenn er am Leben blieb!"

Die zuerst vollendete von den vier mächtigen, übermenschlichen Gestalten ist die Nacht; sie ist auch die am weitesten durchgearbeitete, nichts ist unfertig geblieben außer der linken Hand. Die Nacht erscheint in den Formen einer kräftig-schlanken Riesin von mütterlicher Bildung. Ein Bündel Mohnköpfe und eine Eule sind als Kennzeichen beigegeben. Ihr Haupt trägt ein Diadem mit Mondsichel und Stern. Sie schläft. Aus quälenden Gedanken heraus, in einer Lage, die dem Körper kein Ausruhen gewährt, ist sie in Schlaf gesunken, hat sie eine Weile des Vergessens gefunden. Unter dem stützenden linken Arm blickt eine Maske gespenstisch hervor, das schreckhafte Truggesicht der Träume. — Einst fand man unter dieser Gestalt einen Zettel angeheftet, auf dem die Bewunderung ihrer Lebensfülle, mit einem gewandten Hinweis auf Michelangelos Namen, in einer Vierzeile ausgesprochen war:

Die Nacht, die du in lieblichen Gebärden
Hier schlafen siehst, ein Engel ließ sie werden
Aus diesem Stein: die Schlafende hat Leben.
Weck' sie nur auf, sie wird dir Antwort geben.

Darauf ließ Michelangelo die Nacht antworten:

Lieb ist der Schlaf mir, Stein zu sein, noch lieber:
Nichtsehn, Nichthören muß für Glück ich halten,
Solang' Unheil und Schmach im Lande walten.
Drum weck' mich nicht; sprich leis und geh vorüber.

Dieser berühmte Austausch von Gedichten fand zu einer Zeit statt, wo für Florenz der Verlust der Freiheit schon längst eine endgültige Tatsache geworden

war. Es versteht sich von selbst, daß Michelangelo nicht an politische Anspielungen gedacht hat, als er dieses Wunder der Kunst, die Nacht, gestaltete.

Das Gegenbild der Nacht, der Tag, muß die zuletzt ausgeführte Figur sein. Denn sein Kopf ist nicht über die erste Anlage hinausgekommen. Aber aus den kaum angedeuteten Zügen dieses Kopfes spricht schon mit wunderbarer Bestimmtheit der beabsichtigte Ausdruck. Die gewaltige Kraft des Riesenleibes möchte sich zu Taten regen, aber bittere Unlust hält ihn nieder, daß die mächtigen Glieder sich zu unerwünschter Ruhe bequemen müssen.

Die gleiche Bedeutung, wie an dem Grabmal Giulianos die Nacht und der Tag, haben an demjenigen Lorenzos, der Abend (il crepuscolo, das Dunkelwerden) und der Morgen (l'aurora, die Morgenröte). Der Abend erscheint als ein Greis. Aber die Muskeln dieses Greises sind kaum weniger gewaltig, als die des kraftstrotzenden Mannes, der den Tag verbildlicht. Man sieht, es ist nicht körperliche Ermattung, sondern die Abspannung dumpfen Grams, was ihn schwer und müde zur Ruhe sinken läßt. Die Morgenröte zeigt im Gegensatz zur Nacht mädchenhafte Formen; sie ist schön, aber durch keinen Hauch von sinnlichem Reiz wird die Schönheit dieser Gestalt zum Menschlichen erniedrigt. Sie vermag nicht, sich vom Lager zu erheben; die Augen, die sich eben im Erwachen geöffnet haben, möchten sich gleich wieder schließen. In diesem Antlitz hat der Ausdruck des Schmerzes die größte Bitterkeit angenommen. Die Figur der Morgenröte wurde im Jahre 1531 fertig; man darf wohl denken, daß Michelangelo unwillkürlich in ihren Zügen die bitteren Empfindungen sich hat widerspiegeln lassen, die der Fall von Florenz ihm verursachte. Es ist gar keine Frage, daß die Gestalten von Nacht und Morgen, Tag und Abend nichts anderes ausdrücken sollen, als den Schmerz über den Tod der beiden Mediceer. Was sie aber in Wirklichkeit ausdrücken, sind doch nur die Schmerzen, welche die Seele ihres Schöpfers marterten. Durch nichts unterscheiden sich Michelangelos Gestalten so sehr von der Antike, wie dadurch, daß sie gar nichts Allgemeingültiges haben, sondern nur die Äußerung rein persönlicher Stimmung sind. Aber die Persönlichkeit, deren Seele so aus den Kunstwerken zu uns spricht, ist von einer überwältigenden, man möchte sagen übermenschlichen Größe.

In der unruhvollen und anstrengenden Zeit des Hin und Her zwischen Florenz und Rom gewann Michelangelo einen Freund, den er, nach Vasaris Ausdruck, unermeßlich und mehr als alle liebte. Das war Tommaso de' Cavalieri, ein junger Römer aus adligem Geschlecht, vornehm gebildet und auch künstlerisch tätig. Michelangelo berauschte sich an der Schönheit und an dem Wesen des jungen Mannes. Die Kunst ließ sonst nicht viel Raum übrig in seinem Herzen. Jetzt, wo der Frühgealterte und Umdüsterte in einem sonnigen Jüngling eine gleichgestimmte Seele fand oder zu finden wähnte, nahm seine Zuneigung seltsam übermächtige Formen an. In vielen Gedichten hat er seine sehnenden und glühenden Empfindungen ausgesprochen. Die Gedichte machte Michelangelo für sich selbst. Dem Freunde huldigte er mit dem Köstlichsten, was er besaß, mit seiner Kunst. Er überhäufte Messer Tommaso mit Geschenken von Zeichnungen. Vier mythologische Darstellungen, die er zu diesem Zwecke schuf, werden besonders namhaft gemacht. Die Wahl der Stoffe ist bezeichnend: Tityos, dem der Geier das Herz zerfleischt; Ganymedes, der von Jupiters Adler zum Himmel emporgetragen wird; Phaethon, der für seine Vermessenheit, den Sonnenwagen zu besteigen, vom Blitz zerschmettert wird; dazu ein Kinderbacchanal. Die Zeichnungen sind erhalten; alle vier befinden sich in der Sammlung des Windsorschlosses. Michelangelo nahm es sehr ernst mit diesen Geschenkblättern. Das wird durch verschiedene Entwürfe bekundet. Den Phaethon hat er dreimal gezeichnet, ehe er ganz zufrieden war. Im Britischen Museum und in der Akademie zu Venedig sind Blätter mit abweichenden Fassungen der Komposition vorhanden; beide tragen Aufschriften von der Hand Michelangelos, die an Tommaso gerichtet sind. Das Gegenständliche

Abb. 100. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Engel mit dem Kreuz und der Dornenkrone. (Zu Seite 114.)

ist in den drei Fassungen dasselbe geblieben: Hoch oben erscheint der zürnende Jupiter und schleudert den Blitzstrahl; Phaethon stürzt getroffen mit den sich überschlagenden Sonnenrossen herab; unten auf der Erde lagert der Flußgott Eridanus — seine Fluten sollen den Gestürzten bedecken —, und die Heliaden, Phaethons Schwestern, erstarren in Jammer (Abb. 95).

Die Züge des Freundes hielt Michelangelo in einer lebensgroßen Zeichnung fest. Das war, nach Vasaris Versicherung, das einzige Mal, daß er einen Menschen porträtierte. Der Schaffensgewaltige hatte eine Abneigung gegen das Abbilden von in der Wirklichkeit vorhandenen Gesichtern mit ihren Zufälligkeiten und Unschönheiten. Darum duldete er es auch nur widerwillig, daß jemand ihn porträtierte. Die zahlreichen bildnerischen und gemalten Bildnisse Michelangelos, die vorhanden sind, gehen auf einige wenige echte Aufnahmen, von denen keine mehr nachweisbar ist, zurück (s. das Titelbild).

Nach dem Tode Clemens' VII. hoffte Michelangelo, seine Verpflichtungen gegen die Erben Julius' II. ungestört erfüllen zu können. Aber der Nachfolger Clemens', Paul III. (Alessandro Farnese), legte sofort Beschlag auf den Künstler. Auf Michelangelos Bemerkung, daß er, durch den Vertrag mit dem Herzog von Urbino gebunden, diesen zufriedenstellen müsse, bevor er dem Papst mit seiner Kunst dienen könne, geriet Paul III. in hellen Zorn und rief: „Dreißig Jahre lang habe ich mich danach gesehnt, und jetzt, wo ich Papst bin, soll ich's mir versagen? Ich zerreiße den Vertrag!" Michelangelo wollte aus Rom fliehen und an irgendeinem stillen Ort, in einer im Gebiet von Genua gelegenen Abtei des ihm befreundeten Bischofs von Aleria oder in Urbino ausführen, was er noch für das Juliusgrabmal zu tun hatte. Aber der neue Papst zwang den Künstler sowohl wie den Herzog von Urbino unter seinen Willen. Bald nach seiner Thronbesteigung besuchte er mit einem großen Gefolge von Kardinälen den

Abb. 101. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Engel mit der Marterſäule. (Zu Seite 114.)

Meiſter in deſſen Wohnung. Er bewunderte die dort vorhandenen Figuren für das Juliusgrabmal und er hörte es gern, als der Kardinal von Mantua über den Moſes den Ausſpruch tat, daß dieſe Figur allein genügend ſei, um Papſt Julius zu ehren; und beim Anblick der für das Jüngſte Gericht bereits angefertigten Zeichnungen beſchloß er, daß Michelangelo dieſes Werk für ihn ausführen ſolle.

Es werden bereits durchgearbeitete Kartonzeichnungen geweſen ſein, die Paul III. damals ſah. Was ſpäter aus den Kartons geworden iſt, darüber fehlen die Nachrichten. Von Skizzenblättern und Studien iſt einiges erhalten. Darunter ſind mehrere Zeichnungen, die bei der Ausführung des Gemäldes nicht zur Verwendung kamen. Über des Künſtlers Eindringen in die Vergegenwärtigung des Fürchterlichen ſpricht nichts beredter als ein auf die Rückſeite einer Teufelsſtudie gezeichneter Kopf, der, mehr als durch das im Windſorſchloß aufbewahrte Original durch eine in den Uffizien befindliche alte Kopie bekannt geworden, unter den Benennungen „Der Schrecken", „Die Raſerei" oder „Die verdammte Seele" berühmt iſt. Der Kopf mit den geſträubten und in heftiger Bewegung flatternden Haaren, mit den ſtarr auf etwas Grauenhaftes gehefteten Augen, mit dem Mund, der ſich zu einem Schrei raſenden Entſetzens öffnet, iſt die packendſte Vorſtellung eines Menſchen, der ſich auf ewig verloren ſieht (Abb. 96).

Im Frühjahr 1535 wurde in der Sixtiniſchen Kapelle das Gerüſt aufgeſchlagen. Das Freskogemälde ſollte, in ungewöhnlicher Ausdehnung, die ganze Fläche der Altarwand einnehmen. Ihm mußten nicht nur die drei hier befindlichen Gemälde aus dem vorhergegangenen Jahrhundert (von Perugino), ſondern auch zwei Lünettenbilder weichen, die Michelangelo ſelbſt vor vierundzwanzig Jahren gemalt hatte. Während der Herrichtung der Wand führte Michelangelo die Vorarbeiten der Vollendung entgegen.

Abb. 102. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Gruppe von Heiligen über den Begnadigten.
(Zu Seite 114.)

Am 1. September 1535 ernannte Paul III. den Meister durch ein in den schmeichelhaftesten Ausdrücken abgefaßtes Breve zum obersten Baukünstler, Bildhauer und Maler des Vatikans und wies ihm auf Lebenszeit ein jährliches Einkommen von 600 Goldscudi und außerdem die Einkünfte aus dem Zoll der Pobrücke bei Piacenza, die auf den gleichen Betrag geschätzt wurden, an.

Eine Anregung, das ungeheure Wandgemälde des Jüngsten Gerichts in dem bequemeren Verfahren der Ölmalerei auszuführen, lehnte Michelangelo ab. Der

Abb. 103. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Gruppe von Heiligen über den Verworfenen. (Zu Seite 114.)

Gedanke ging von Sebastiano del Piombo aus, der heimlich die Hoffnung hegen mochte, der bejahrte Meister würde vor der körperlichen Arbeit der Ausführung zurückschrecken und sie ihm überlassen. Aber Michelangelo dachte nicht daran, die Macht seiner Schöpfung durch fremde Hände herabmindern zu lassen, und die Ölmalerei war ihm zuwider, weil sie Gemächlichkeit erlaubte und Geduld verlangte. Er fühlte sich noch im Vollbesitze der Schnellentschlossenheit und der Kraft und Sicherheit der Faust, die von der Freskomalerei gefordert wurden.

Im Frühjahr 1536 fing der Greis an, zu malen, angesichts der gewaltigen Schöpfung seiner kräftigen Mannesjahre gleichsam im Wettkampfe mit sich selbst. Wieder verschmähte er jede Mitwirkung von Gehilfen. Einmal stürzte er vom Gerüst und zog sich eine Verletzung zu. Da verschloß er sich in seinem Hause und als es einem Arzt gelang, auf einem Umwege in die Wohnung einzudringen, floh er vor ihm von Zimmer zu Zimmer, nur gezwungen willigte er in die ärztliche Behandlung. Er gebrauchte fünf und ein halbes Jahr zur Ausführung des Riesengemäldes. Der Weihnachtstag des Jahres 1541 wird als der Tag bezeichnet, an dem das Bild „zum Staunen Roms und der Welt" aufgedeckt wurde.

Michelangelos Weltgericht (Abb. 97 mit den Einzelstücken Abb. 98 bis 114) ist ein gemaltes Dies irae: der Tag des Schreckens ist in ihm geschildert. Christus erscheint nicht, wie sonst üblich, in der feierlichen Ruhe eines Götterbildes; oder in der gemessenen Würde eines Rechtsprechenden; der Weltenrichter ist, als der eifrige Gott der Bibel, mit der fürchterlichen Majestät des Zornes bekleidet. Wie er beim Schall der Posaunen, der die Toten aus der Erde ruft, die Hand erhebt, um mit einer Gebärde, die jeden Widerspruch ausschließt, den Auferstandenen zur Linken das Urteil ewiger Verdammnis entgegenzuschleudern, da geht es wie Schrecken auch durch die dichtgedrängten Scharen der Heiligen, die in doppeltem Kreise den Richter umgeben, und die Engel, die in der Höhe die Leidenswerkzeuge Christi der Welt entgegenhalten, scheinen zu erzittern. Die Erde hat sich geöffnet, und man blickt in ihren verborgenen Schlund, wo Teufel heimlich und gierig die erwachenden Toten zu ergreifen suchen, bevor sie ihnen von Engeln — die hier wie überall in dem Bilde ohne Flügel erscheinen — entzogen werden. Dann zieht eine unsichtbare Kraft oder die hilfreiche Hand von Engeln die Begnadeten hinauf, bis ihre Schar sich mit den endlosen Reihen der um Christus versammelten Seligen vereinigt. Den Aufsteigenden gegenüber stürzen die Verdammten. Von oben her durch Engel zurückgetrieben, von unten durch grimmig starke Teufel gezerrt, sinken sie pfeilgerade oder in verzweifelter Bewegung des Widerstandes, mit einer unheimlichen Langsamkeit, die den Eindruck der Unerbittlichkeit schauerlich verstärkt, in die Tiefe. Am Rand der Erde wird die Luft zur Flut; das ist der Acheron, auf dem der Kahn des Charon gleitet. Die Vorstellung des Altertums von dem Fährmann, der die Seelen zur Unterwelt bringt, war durch Dante in die christliche Anschauung eingeführt worden. Michelangelo hat die Worte des Dichters in Gestalten umgesetzt, mit denen er weiter dichtete. Charon, in teuflischer Erscheinung, fährt eine Ladung Verworfener zur Hölle. Der grimmige Ferge schlägt mit dem Ruder auf die Zaudernden ein, und unter seinem Schlage stürzt und drängt sich die Menge nach dem vorderen Rand des Kahnes, wo sie von hohnlachenden Teufeln gepackt und herausgerissen werden oder, was noch schauerlicher wirkt, ohne äußeren Zwang, von grausiger Notwendigkeit getrieben, in das Reich der ewigen Qual hinabspringen. Da steht erwartend der Höllenrichter Minos, von einer Schlange umwunden; er mustert die Ankömmlinge mit einem furchtbar ausdrucksvollen Blick, in seine eigne Pein mischt sich ein Gefühl von Lust.

Das Gemälde ist nicht leicht zu betrachten. Seine Größe erschwert den Überblick über das Ganze der wundervoll gegliederten Komposition, und die Einzelheiten werden von der Verdunkelung, die das Bild erlitten hat, verschlungen. Die Farbenwirkung ist ganz zerstört. Michelangelo hatte, um die Ablagerung von Staub auf dem Bilde zu verhüten, die Wandfläche so vorbereiten lassen, daß sie eine kleine Neigung vornüber bekam. Aber stärker als der Staub es vermocht hätte, hat der Weihrauch mit seinen von unten herauf sich an das Gemälde legenden Wolken trübend eingewirkt. Doch ist diese Schwärzung nicht das Schlimmste. Was die malerischen Eigenschaften des Bildes vernichtet hat, sind die jämmerlichen Mißhandlungen, die ihm von Menschenhand zugefügt wurden.

Abb. 104. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Die Auferstehenden und die Begnadigten. (Zu Seite 114.)

Daß Michelangelo die Gestalten nackt erscheinen ließ, durch die er die Schrecken des Weltgerichts zur Anschauung brachte, war notwendiges Ergebnis der Wahrhaftigkeit, mit der er erlebte, was er schilderte. Am Ende der Zeiten Menschen in irgendwelchen Anzügen auftreten zu sehn, wäre ihm etwas Undenkbares gewesen. Den Zeitgenossen lag die Erklärung nahe, er hätte die Höhe seines Könnens zeigen wollen. Während wir heutzutage vor allem die unheimliche Größe der Vorstellungskraft und die Wucht der Schilderung anstaunen, verloren

Abb. 105. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Die Engel mit den Posaunen und der Höllenfährmann. (Zu Seite 114.)

die Kunstfreunde von damals sich mehr in der Bewunderung der Kenntnisse des Künstlers, der nackte Körper in so mannigfaltigen — auch in der Wirklichkeit nie zu beobachtenden — Bewegungen mit solcher Vollkommenheit zeichnete. Dem jüngeren Künstlergeschlecht aus Michelangelos Zeit waren diese Gestalten eine unerschöpfliche Quelle der Belehrung geworden. Das wird durch eine große Menge noch erhaltener, nach den Kartons oder dem fertigen Freskobild von den verschiedensten Händen gezeichneter Wiedergaben von einzelnen Figuren und Gruppen

Abb. 106. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Die Verdammten. (Zu Seite 114.)

bekundet. Wie ungleich der Wert dieser Nachzeichnungen auch sein mag, sie haben eine Bedeutung dadurch, daß in ihnen manches deutlicher erkennbar ist, als auf dem Original in seinem jetzigen Zustand.

Michelangelo mußte es erleben, daß sein Weltgericht wegen der Nacktheit fast sämtlicher Figuren Anfechtungen und Unbilden erlitt. Schon während der Arbeit wurde er von dem päpstlichen Zeremonienmeister Biagio da Cesena deswegen getadelt; dafür rächte er sich, wie Vasari erzählt, dadurch, daß er dem Minos dessen Züge gab, und Paul III. hatte nichts dagegen einzuwenden, daß ein Mann, der ein großes Werk mit kleinlicher und niederer Gesinnung betrachtete, in solcher Weise

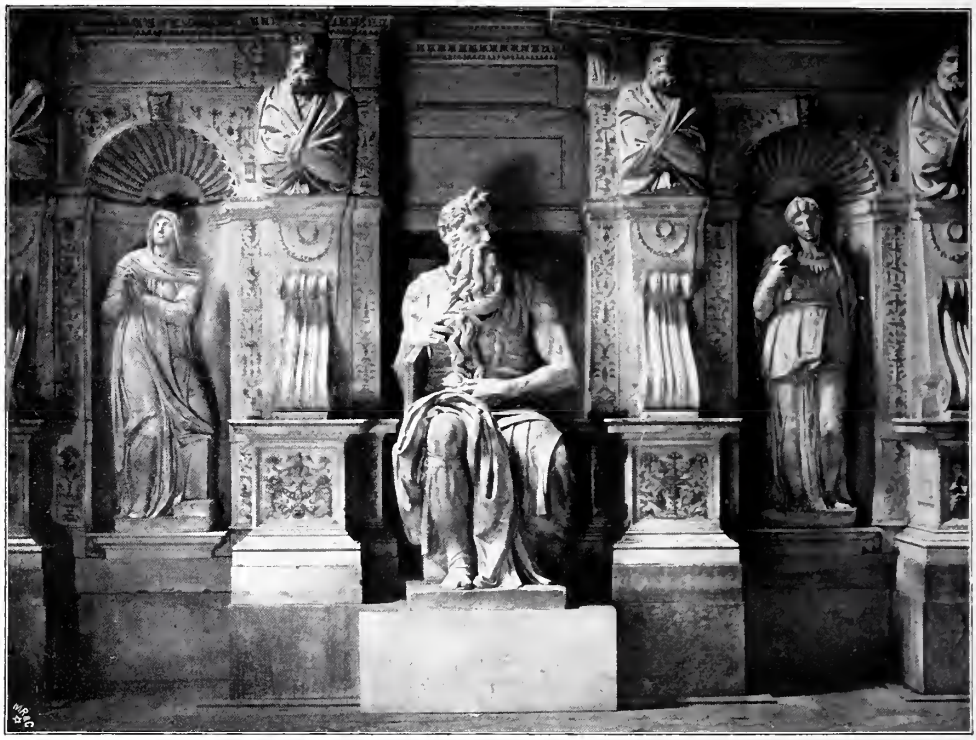


Abb. 107. Unterteil des Grabmals Julius' II. in der Kirche S. Pietro in vincoli zu Rom. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 114.)

bestraft wurde. Die heftigsten, unwürdigsten und gehässigsten Angriffe gingen von Pietro Aretino aus, dem bei den Zeitgenossen wegen seiner unzüchtigen Dichtungen sehr bekannten und wegen seiner Schmähschriften gefürchteten Schriftsteller. Aretino hatte sich an Michelangelo mit Ratschlägen und schmeichlerischer Bewunderung herangedrängt; weil er dafür nicht in der erhofften Weise durch reichliche Geschenke wertvoller Kunstwerke geehrt wurde, ereiferte er sich gegen Michelangelo und beschimpfte mit den ausgesuchtesten Bosheiten nicht nur das Werk, sondern auch die Person des Künstlers. Solche Ausfälle hatten zwar zunächst keinen Erfolg. Aber in Paul IV. kam 1555 ein Papst zur Regierung, dem der Blick dafür fehlte, daß Michelangelos Gestalten in ihrer künstlerischen Erhabenheit das würdigste Gewand besaßen. Paul IV. äußerte die Absicht, das Gemälde ganz herunterschlagen zu lassen; er begnügte sich dann aber damit, eine Übermalung der anstößigen Stellen anzuordnen. So flickte, da selbstverständlich Michelangelo nicht für eine derartige Entstellung seiner Schöpfung zu gewinnen war, dessen Schüler Daniele Ricciarelli allerhand Gewandstücke in das Bild. Diese traurige Arbeit währte mehrere Jahre, sie wurde erst unter Pius V. durch einen anderen Maler zu Ende geführt. Eine Auffrischung der Übermalungen, die im achtzehnten Jahrhundert stattfand, hat noch ganz besonders zur Verunstaltung des Gemäldes beigetragen.

Nach der Vollendung des Jüngsten Gerichts kam endlich auch die Tragödie des Juliusgrabmals zu einem Abschluß. Im September 1539 hatte Michelangelo von dem Herzog von Urbino einen sehr freundlich gehaltenen, mit den Worten „Lieber Herr Michelangelo" anfangenden Brief bekommen, des Inhaltes, daß der Herzog dem Papst zuliebe gern warten wolle, bis der Meister mit der für diesen begonnenen Arbeit vollständig fertig sei, und daß er das feste Vertrauen hege, Michelangelo

werde alsdann mit doppeltem Eifer die Vollendung des Grabmals vornehmen.

Michelangelo hatte das Wohlwollen des Herzogs zu nähren gewußt durch einen ihm überſandten Entwurf zu einem in Edelmetall auszuführenden Salzfaß. Im Frühjahr 1542 arbeiteten mehrere Gehilfen — die zum Teil ſchon ſeit längerer Zeit mit dieſer Arbeit beſchäftigt waren — an den Figuren, die Michelangelo für den oberen Teil des Grabmals angeordnet hatte. Andere, darunter Francesco di Amadore, genannt Urbino, der zugleich der Diener des Meiſters war, arbeiteten an dem baulichen Rahmen und dem Zierwerk. Am 6. März 1542 erklärte der Herzog in einem Briefe an Michelangelo noch einmal ausdrücklich, daß er von deſſen eigener Hand — mit Rückſicht darauf, daß der Papſt ihn ſchon wieder durch einen neuen Auftrag gebunden habe, — nichts weiter verlange, als die drei bereits fertigen Figuren. Eine neue Schwierigkeit bereitete Michelangelo ſich ſelber, oder vielmehr ſein künſtleriſches Gewiſſen bereitete ſie ihm. Zwei von jenen drei Figuren, die beiden Gefangenen, waren beſtimmt geweſen, an einem mächtig aufgebauten, mit zahlreichen anderen Figuren ausgeſtatteten Grabmal in Gemeinſchaft mit vielen gleichartigen als ſchmückende Glieder, in inniger Verbindung mit der Architektur, verwendet zu werden. An dem verkleinerten, zu einem an die Wand angelehnten flachen Aufbau zuſammengeſchrumpften Grabmal würde es allzu befremdlich ausgeſehen haben, wenn zwei Nebenfiguren, deren Bedeutung noch dazu durch ihre Vereinzelung abgeſchwächt wurde, als ein hervorragender Hauptbeſtandteil des Figurenſchmuckes aufgetreten

Abb. 108. Brutus. Marmorbüſte. Im Nationalmuſeum zu Florenz. Nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz. (Zu Seite 122.)

Abb. 109. Die Bekehrung des Paulus. Freskogemälde in der Pauliniſchen Kapelle zu Rom. (Zu Seite 123.)

wären. Darum beſchloß Michelangelo, ſie durch inhaltlich bedeutſamere Geſtalten zu erſetzen; er wählte dazu, in Wiederaufnahme eines Gedankens, der ſchon bei dem erſten Entwurf des Grabmals beſtand, die Verbildlichung des tätigen und des beſchaulichen Lebens.

So begann er eigenhändig, da doch einmal drei Figuren von ſeiner Hand das Werk ſchmücken ſollten, die überlebensgroßen Figuren der Rachel und Lea: jene als die Beſchauliche betend, dieſe — nach einem von Dante gebrauchten Bilde — mit einem Blumenkranz in der Rechten und einem Spiegel in der Linken als die Tätige. Zwar wurde in dem Vertrag, der am 20. Auguſt 1542 als der letzte über das Juliusgrabmal abgeſchloſſen wurde, dem Meiſter geſtattet, die Vollendung auch dieſer beiden Figuren fremder Hand zu überlaſſen. Aber er kam ſpäter doch wieder auf die eigenhändige Ausarbeitung zurück.

Im Jahre 1545 war das Grabmal Julius' II. in der Geſtalt, in der wir es in der Kirche S. Pietro in vincoli erblicken, fertig. Sein unterer Teil zeigt eine Anordnung, die derjenigen entſpricht, die Michelangelo für das Erdgeſchoß des urſprünglich geplanten Grabbaues entworfen hatte: zu den Seiten eines Mittelfeldes zwei von Hermenpfeilern eingeſchloſſene Niſchen. In den Niſchen haben die Verbildlichungen des beſchaulichen und des tätigen Lebens Platz gefunden, und in dem engen Mittelraum ſitzt der gewaltige Moſes: die Leere über den vor den

Abb. 110. Die Kreuzigung des Petrus. Freskogemälde in der Pauliniſchen Kapelle zu Rom. (Zu Seite 123.)

Pfeilern heraustretenden Sockeln, die als Fußgeſtelle für die Reihe der Gefangenen gedacht waren, wird durch gewundene Steingebilde, umgekehrte Konſolen, einigermaßen ausgefüllt (Abb. 107). Der obere Teil des Grabmals, der in der Mitte die Figuren des auf einem Sarkophage ruhenden Papſtes und der Madonna, ſeitlich diejenigen eines Propheten und einer Sibylle enthält, zeigt nicht nur in den Figuren ſehr deutlich, daß Michelangelos Hand hier ferngeblieben iſt, ſondern er verrät auch in der Anordnung nichts von Michelangelos Geiſt. Wir erfahren, daß Michelangelo ſich über die Figuren des Propheten und der Sibylle ſehr unzufrieden geäußert habe. Im übrigen aber überwog die Beruhigung, daß die Sache überhaupt zu einem Ende gekommen war, den Schmerz darüber, daß dieſes Ende im Vergleich mit den großen Hoffnungen, die er vor vierzig Jahren gehegt, ſo überaus kläglich war. Der einſt ſo leidenſchaftliche Mann hatte gelernt, ſich zu ergeben. So hatte er auch ſpäter auf die Mitteilung, daß ſein Freskobild des Weltgerichts auf Befehl Pauls IV. einer Übermalung unterworfen werden ſollte, nichts zu erwidern als die Worte: „Bilder laſſen ſich ändern; wenn der Papſt nur die Welt ändern könnte!“

Die überflüſſig gewordenen Figuren der beiden Gefangenen ſchenkte Michelangelo dem in Lyon anſäſſigen Florentiner Roberto Strozzi, in deſſen römiſchem Hauſe er im Jahre 1544 während einer ſchweren Krankheit gepflegt wurde. Sie kamen dann in den Beſitz des Connetable Anne de Montmorency; vom letzten Montmorency wurden ſie dem Kardinal Richelieu geſchenkt, und ſie blieben im Beſitz der Familie Richelieu, bis ſie gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts für den franzöſiſchen Staat erworben wurden.

Es iſt erwähnenswert, daß Michelangelo an Roberto Strozzi die Bitte richtete, dem König von Frankreich zu ſagen, daß er, Michelangelo, auf ſeine

eigenen Kosten dem König ein ehernes Reiterstandbild auf dem Hauptplatz von Florenz errichten wollte, wenn durch Frankreichs Hilfe Florenz die Freiheit wieder bekäme. Michelangelo glühte für die Freiheit seiner Heimat, die doch als endgültig verloren gelten mußte, seit Alessandros Nachfolger, der junge und tatkräftige Cosimo, das Haupt der jüngeren Linie der Mediceer, die Stadt und ihr Gebiet als ein erbliches Herzogtum beherrschte. In jener Zeit mag der Meister die trotz ihres unfertigen Zustandes so wunderbar ausdrucksvolle Büste des Freiheitshelden Brutus gemeißelt haben, die sich im Nationalmuseum zu Florenz befindet (Abb. 108).

Der in dem Briefe des Herzogs von Urbino vom 6. März 1542 erwähnte neue Auftrag Pauls III. war die Herstellung von Freskogemälden in der Kapelle, die dieser Papst im Vatikan hatte erbauen lassen und die nach ihm die Paulinische Kapelle genannt wird. Die Fresken sollten die beiden Seitenwände einnehmen und Begebenheiten aus dem Leben der Apostelfürsten verbildlichen. Die Bekehrung des Paulus und die Kreuzigung des Petrus wurden gewählt. — Die allmähliche Erfüllung dieses Auftrages beschäftigte den betagten Meister bis zum Ende des Jahres 1549. Wir müssen darüber staunen, daß Michelangelo im

Abb. 111. Die Auferstehung Christi. Kreidezeichnung. Im Britischen Museum zu London. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 129.)

Abb. 112. Die Porta Pia zu Rom. Stadtseite. (Zu Seite 134.)

achten Jahrzehnt seines Lebens noch die körperliche Kraft besaß, die dazu gehört, eine umfangreiche Freskomalerei auszuführen; und wir dürfen uns nicht darüber wundern, wenn in diesen späten Werken eine Abnahme des Schöpfervermögens wahrnehmbar wird. Eine wuchtige Größe ist auch diesen Kompositionen eigen; sie bleibt Michelangelo unverlierbar. Besonders in dem Paulusbilde lebt noch eine mächtige Vorstellungskraft, alles ist von brausendem Leben erfüllt. Um den vom Pferde gestürzten Saulus, der mit Entsetzen seine Blindheit wahrnimmt, wogt ein großes Gefolge in der gewaltigen Erregung plötzlichen Schreckens, und von Erregung ist die himmlische Schar ergriffen, die den zürnenden, ungestüm die Luft durchsausenden Gott begleitet (Abb. 109). Bei dem Petrusbilde hat der Künstler sich vertieft in die Vergegenwärtigung des Gemarterten. Petrus sucht, während die Henker das Kreuz aufrichten, unwillkürlich noch den herabhängenden Kopf zu heben; und nicht ohne starke Wirkung ist es, daß bei dieser Bewegung der Blick des gekreuzigten Greises den Beschauer trifft. Eine große Menschenmenge steht auf dem Richtplatz: kalte Vollstrecker eines gegebenen Befehls, teilnahmlose Zuschauer, Männer, die ihre Meinungsverschiedenheit gegeneinander äußern, und einige Mitleidige (Abb. 110). Was den Bildern fehlt, ist das Malerisch-Poetische, nicht das Dichterische des Erlebnisses.

Michelangelo selbst sagte, die Freskomalerei sei keine Sache für alte Leute, und in einer Gesellschaft, die sich um die Markgräfin-Witwe von Pescara, Vittoria Colonna, versammelt hatte, äußerte er, daß er nicht mehr die Kraft in sich fühle, die eine solche Liebe wie die Malerei beanspruche.

Vittoria Colonna war ihrem Jahrhundert eine leuchtende Erscheinung. Wegen aller hohen Eigenschaften des Geistes und des Herzens wurde ihr Bewunderung zuteil, als Dichterin genoß sie großen Ruhm. Der Nachwelt ist ihr Name am meisten wegen ihrer Beziehungen zu Michelangelo im Gedächtnis geblieben. Vittoria, die Tochter des Großconnetable von Neapel, Fabrizio Colonna, war im Jahre 1490 geboren. Schon als Mädchen war sie weit und breit berühmt wegen ihres Geistes, und mehr als ihre Abstammung aus dem alten und mäch-

tigen römischen Adelsgeschlecht ließen ihre persönlichen Eigenschaften sie in den Augen fürstlicher Bewerber begehrenswert erscheinen. Im Jahre 1509 vermählte sie sich mit ihrem Jugendgespielen Ferrante Francesco d'Avalos, Markgraf von Pescara, dem sie schon als Kind verlobt worden war. Pescara starb 1525 an den Wunden, die er in der Schlacht bei Pavia empfing. Die Witwe suchte Trost in Andachtsübungen, in Werken der Wohltätigkeit und in der Dichtkunst. Sie nahm ihren Aufenthalt in verschiedenen Klöstern, in Orvieto, Viterbo, Rom. Von 1544 bis zu ihrem Tode im Februar 1547 verweilte sie dauernd in Rom bei den Nonnen von S. Silvestro in capite. In ihrer Zurückgezogenheit von dem Treiben der Welt versagte Vittoria Colonna sich nicht den Genuß des Verkehrs mit geistreichen Männern, mit denen sie sich über Religion, Dichtung und Kunst unterhalten konnte. Man weiß nicht, wann sie Michelangelo persönlich kennen gelernt hat; die Vermutungen schwanken zwischen den Jahren 1533 und 1538. Jedenfalls war die Markgräfin nicht mehr jung, und Michelangelo war dem Greisenalter nahe, als er in den auserlesenen Kreis aufgenommen wurde, der die gefeierte Frau umgab.

Unter den Gedichten aus Michelangelos Jugendzeit gibt es einige wenige — sie fallen in das Jahr 1507 —, die sich mit heißem Verlangen an eine Geliebte wenden. Dann schweigt diese Stimme. Was in ihm an Liebesbedürfnis glühte, das verzehrte sich jahrzehntelang in der Sorge für den Vater und für die Brüder, die seinem Herzen doch so wenig für das, was er ihnen weihte, zurückgaben. Der Tod des Vaters, der ihn tief ergriff, nahm ihm eine liebgewordene Sorge. Aus der Glut schlugen Flammen auf in dem Werben um die Freundschaft Cavalieris. Diese Freundschaft dauerte bis zum Tode; ihr Überschwengliches verlor sie mit der Zeit. Die Bewunderung und Verehrung für Vittoria Colonna ergriff ihn mit ebenso gewaltiger Macht in seinem Innersten, wie das Gefühl für Cavalieri. Aber der herzliche und zugleich ehrfurchtsvolle Verkehr mit der hochstehenden Frau brachte ihm keine neuen Stürme, er schenkte seiner ungestüm leidenschaftlichen Seele eine beglückende Ruhe. Zwei für das Schöne und Erhabene lebende Seelen zogen sich gegenseitig an, und das Band, das sie verknüpfte, wurde um so fester, je näher diese beiden ungewöhnlichen Persönlichkeiten im schriftlichen Verkehr und in mündlicher Unterhaltung einander kennen lernten. — Vittoria Colonna war für Michelangelo, wie er Jahre nach ihrem Tode in schmerzlichem Erinnern sagte, „ein großer Freund".

Ein ansehnlicher Teil von Michelangelos Gedichten ist in der Zeit des Umganges mit Vittoria Colonna entstanden. Sein Empfinden für die hohe Frau stellte sich neben das Stärkste und Tiefste, was ihm je das Herz bewegte. So ergreifend formte er in Worten, wenn er der Heimatstadt gedachte, nach der die Sehnsucht nie in ihm verglühte. So, wenn er dem Dichter huldigte, dessen Größe ihm verwandt war und der gleich ihm das geliebte Florenz hatte meiden müssen. Ein andersartiges, einziges Denkmal von Michelangelos Danteverehrung ist leider verloren; er hatte ein Exemplar der Göttlichen Komödie mit Randzeichnungen ausgestattet, das Buch ging bei einem Schiffbruch zugrunde. — In vielen der Gedichte, die sich an Vittoria Colonna wenden, kommt Michelangelos tiefes religiöses Empfinden zu poetischem Ausdruck. Ernste christliche Frömmigkeit war ein Grundzug seines Wesens; er wurde nicht müde, in der Bibel zu lesen und in geistlichen Abhandlungen, besonders in den Schriften Savonarolas, dessen Predigten er in der Jugend gehört hatte und dessen lebhafte Stimme ihm noch im Alter in den Ohren klang. In dieser aufrichtigen innerlichen Frömmigkeit begegnete er sich mit Vittoria Colonna, und deren Anschauungen wirkten auf die seinigen. Er erkannte, wie er in einem seiner Gedichte sagt, in ihren schönen Augen das Licht, das den Weg zum Himmel weist.

Dem entsprach der Inhalt der Zeichnungen, die er für die geliebte Frau anfertigte. Christus im Gespräch mit der Samariterin, Christus am Kreuz in der

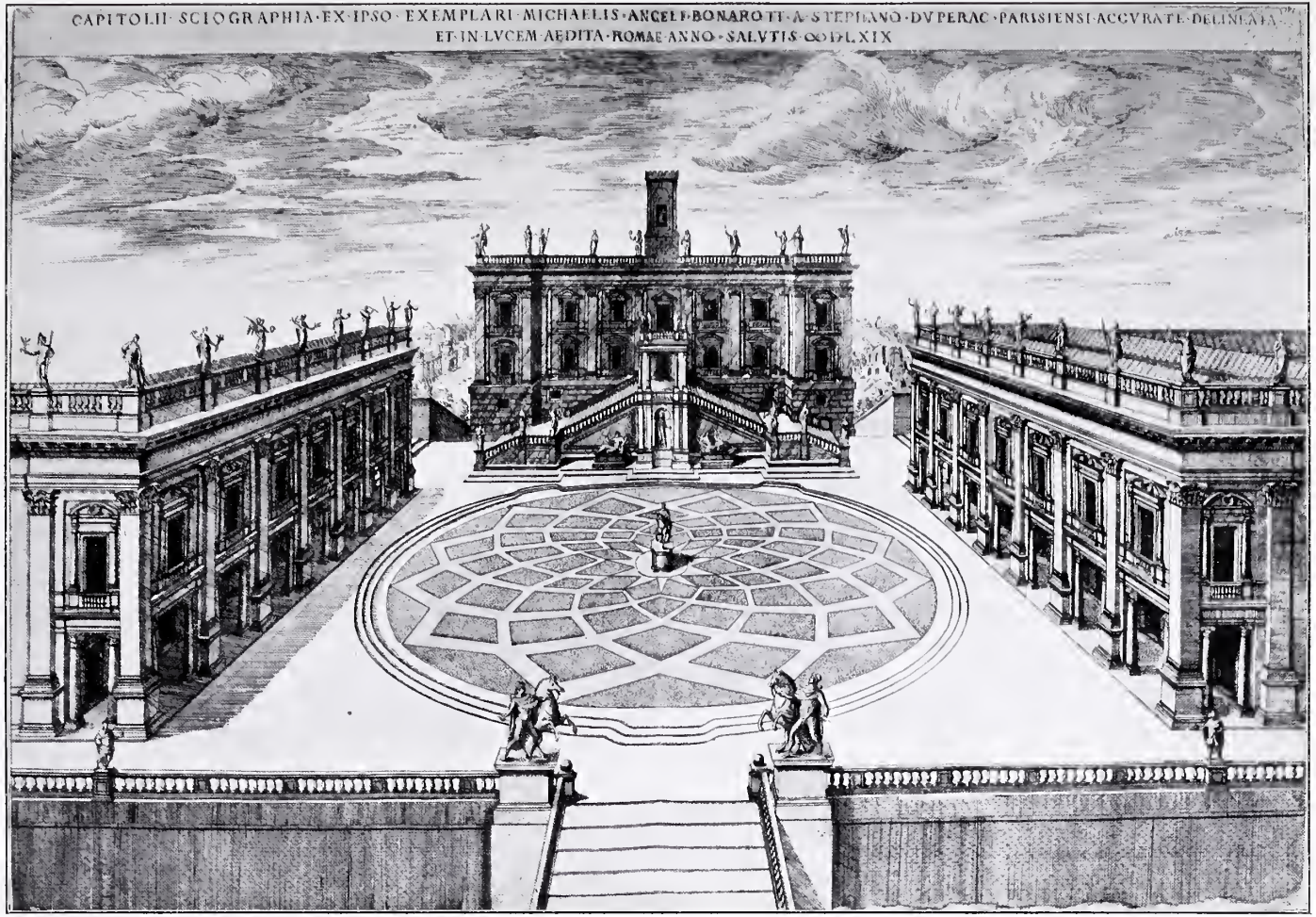


Abb. 113. Michelangelos Entwurf für die Anlage des Kapitolsplatzes zu Rom. Kupferstich von Etienne Du Perac. (Zu Seite 133.)

Qual der letzten Augenblicke und die Klage Marias an dem Leichnam Christi waren in diesen Zeichnungen dargestellt. Die Anregungen, die Michelangelo von Vittoria Colonna empfing, wirkten, ebenso wie der Schmerz um ihren Tod (1547), lange in ihm nach.

Das Bild des am Kreuze geopferten Erlösers erfüllte seine Vorstellungen. Er wählte es zum Gegenstand der Darstellung, als er, vielleicht noch bei Lebzeiten Vittorias, sich entschloß, ein Marmorwerk zum Schmuck seines eigenen Grabes zu meißeln. Er unternahm die kühne Aufgabe, eine Gruppe von vier Figuren überlebensgroß aus einem Marmorblock herauszuarbeiten. Mit seiner ganzen Empfindungsmacht vergegenwärtigte er sich, wie der eben vom Kreuze abgenommene Leichnam des Heilands, von Nikodemus gehalten und von Maria Magdalena unterstützt, in die Arme der Mutter sinkt. Dem Nikodemus (oder Joseph von Arimathäa) verlieh Michelangelo seine eigenen Züge. Als die Beendigung der Freskomalerei in der Paulinischen Kapelle ihm Muße brachte, ging er mit Eifer an die Ausarbeitung der Marmorgruppe für sein Grab. Ein Augenzeuge berichtet aus dem Jahre 1550: „Ich kann sagen, daß ich Michelangelo, obgleich er über die sechzig und nicht sehr kräftig ist, von einem sehr harten Marmor mehr Splitter in einer Viertelstunde habe herabhauen sehen, als drei junge Steinhauer in drei oder vier fertig brächten, und er ging mit einem solchen Ungestüm daran, daß ich dachte, das Werk müsse in Stücke springen, indem er auf einen Hieb große Brocken, drei oder vier Finger dick, herunterschlug, so haarscharf an seiner Anzeichnung, daß, wenn er weiter als es sein sollte gegangen wäre, er Gefahr lief, alles zu verderben." Michelangelo verdarb sich in der Tat dieses Werk; nicht durch sein Ungestüm in der Arbeit, sondern in der Selbstkritik. Was er gestaltete, schien ihm nicht der volle Ausdruck seiner Idee zu sein. Das quälte ihn, raubte ihm den Schlaf; nachts stand er auf, um an der Gruppe zu arbeiten, beim Schein einer Kerze, die er, um immer die richtige Stelle beleuchtet zu haben, ohne daß der Anblick des Lichtes ihn blendete, an einer für diesen Zweck erdachten Kopfbedeckung trug. Solche Unrast bekundet sehr deutlich die Unzufriedenheit des Künstlers mit seinem Werk. Als es noch dazu kam, daß er auf Unebenheiten im Marmor und auf eine schwarze Ader stieß, da übermannte ihn der Ärger, und er zerschlug die schon zum größten Teil fertige Gruppe mit dem Hammer. Dann schenkte er den Marmor seinem Diener, der ihn von der Fortsetzung der Zerstörungsarbeit abhielt. Später gab er seine Einwilligung, daß ein römischer Kunstfreund, der etwas von seiner Hand zu besitzen wünschte, das verstümmelte Werk dem Diener abkaufte, um es durch einen mit Michelangelo befreundeten Bildhauer zusammenstücken und ergänzen zu lassen. In diesem Zustande ist die Gruppe später nach Florenz gekommen und im achtzehnten Jahrhundert hinter dem Hochaltar des Domes aufgestellt worden. Trotz allem, was dem Werk widerfahren ist, macht es einen starken Eindruck. Ein erschütterndes Gefühl lebt in der eng zusammengedrängten Gruppe von drei Menschen, die sich an einen zusammenknickenden mageren Leichnam schmiegen, dem die erduldeten Qualen sich grausam aufgeprägt haben. Diese Pietà ist weltenweit verschieden von jener andern, mit der Michelangelo vor mehr als einem halben Jahrhundert seinen Ruhmeslauf begann. Nur die künstlerische Wahrhaftigkeit bleibt die gleiche.

Die Inschrift, die der Gruppe bei der Aufstellung im Florentiner Dom gegeben worden ist, bezeichnet sie nicht mit Unrecht als Michelangelos letztes Werk. Wohl nahm er, um nicht ohne bildhauerische Tätigkeit zu sein, einen anderen Marmorblock vor, in dem er schon früher eine nur aus den zwei Figuren der Mutter Maria und des toten Christus bestehende Gruppe angelegt hatte. Aber damit wurde er gar nicht fertig. Er hat bis zu seinen letzten Tagen an der Gruppe gearbeitet; mit vielem Ändern hat er sie ganz verhauen. Diese Pietà, die, in wieder ganz neuer Auffassung, den aufgerichteten Leichnam an die stehende Mutter

Abb. 114. Der Kapitolsplatz zu Rom. (Zu Seite 133.)

angelehnt zeigt, hat im Hofe des Palastes Rondanini zu Rom eine Aufstellung gefunden. Es ist merkwürdig, wie stark die Empfindung des Künstlers durch die Unfertigkeit und durch die entstellenden Verfehlungen hindurch doch noch fühlbar wird. Der Kopf Marias, obgleich er nur mit groben Hieben angelegt ist, zeigt sprechend und ergreifend den Ausdruck von unermeßlichem Weh.

Michelangelo hatte der Ausübung der Malerei gelassen entsagt. Er mußte sich auch darein finden, daß er in der Bildhauerkunst nicht mehr vollkommen aussprechen konnte, was er zu sagen hatte. Er überwand, was ihm vielleicht noch schwerer war, die Bitterkeit eines Gedankens, der ihm früher unfaßbar war, des Gedankens an die Vergänglichkeit des Ruhms. Vittoria Colonna hatte ihn gelehrt, sich mit der Vorstellung vertraut zu machen, daß der Künstlerruhm nicht unsterblich ist, daß die Werke zugrunde gehn oder ihre Wertschätzung verlieren; sie nannte das den zweiten Tod. Der weltabgewandte Michelangelo hat seine Stimmung schön und ergreifend zum Ausdruck gebracht in einem Sonett, das er an Vasari sandte. Leider vermag die Übersetzung nur ein schwaches Bild zu geben von der Kraft und Knappheit von Michelangelos dichterischer Ausdrucksweise:

Am Ziel der Fahrt ist angelangt mein Leben,
Der Kahn war schwach, und wild des Meers Gewalten.
Im Hafen ist der Landende gehalten,
Von Tun und Lassen Rechenschaft zu geben.

Die mich die Kunst zur Gottheit ließ erheben,
Zum einz'gen Herrn, die Freude am Gestalten:
Jetzt weiß ich, wieviel Irrtum sie enthalten;
Denn Irrtum ist des Menschen Erdenstreben.

Was gilt, was einst ich sann in Lust und Fehle,
Wenn zwiefach Sterben mir vor Augen schreitet,
Ein Tod gewiß, der andre schreckt mit Bangen?

In Malen nicht, noch Meißeln sucht die Seele
Nach Ruh, in Gottes Liebe nur, die breitet
Am Kreuz die Arme aus, uns zu umfangen.

Die letzten Jahre von Michelangelos Leben blieben von großen Stürmen, wenn auch nicht von mancherlei Betrübnissen und Verdrießlichkeiten, verschont. Dank der von Paul III. getroffenen Fürsorge lebte der betagte Meister in Wohlhabenheit, trotzdem ihm die Einkünfte aus dem Poübergang bei Piacenza verloren gingen, als Piacenza in den Besitz Kaiser Karls V. kam. Im fortwährenden Kampf mit Entbehrungen hatte er sich an eine Lebensweise von außerordentlicher Einfachheit und Mäßigkeit gewöhnt. Da er diese Lebensweise auch im hohen Alter beibehielt, kam er in den Ruf des Geizes: aber seine Wohltätigkeit und Freigebigkeit straften solches Gerede Lügen. Die bewunderungswürdigste Art der Freigebigkeit bewies er den jungen Künstlern gegenüber, die ihm — ohne im engeren Sinne des Wortes seine Schüler zu sein — nacheiferten. Er schenkte ihnen nicht nur von seinen Studienzeichnungen, sondern er überließ ihnen ganze Kompositionen, damit sie dieselben ausführten. Sebastiano del Piombo und Daniele Ricciarelli (Daniele da Volterra) haben vieles in ihren besten Werken der Erfindung Michelangelos zu verdanken. Insbesondere gilt des letzteren bedeutendstes Gemälde, die berühmte Kreuzabnahme in S. Trinità de' Monti zu Rom, als Michelangelos Geisteserzeugnis. Viele Bilder von verschiedenen Malern werden ausdrücklich als auf solche Weise entstanden namhaft gemacht. Zu den bekannteren unter diesen gehört das von Jacopo da Pontormo gemalte Bild in der Uffizien-Galerie „Venus und Amor", das sich im Besitz des Alessandro de' Medici befunden hat, somit in Michelangelos frühere Zeit — Alessandro wurde

im Jahre 1537 ermordet — zurückreicht. Von dem Lombarden Marcello Venusti, der unter den Künstlern, die dem Meister in seinen letzten Lebensjahren nahestanden, eine der ersten Stellen einnahm, weiß man, daß er zahlreiche Gemälde kleineren Maßstabes nach Zeichnungen Michelangelos ausführte. Davon sind manche erhalten — wie eine Heilige Familie mit dem schlafenden Jesuskind und eine Austreibung der Wechsler aus dem Tempel, in der Nationalgalerie zu London —, und viele sind verschollen. Unter den von Zeitgenossen erwähnten Bildern Venustis nach Michelangelo ist eine Auferstehung Christi bemerkenswert. Es sind mehrere Zeichnungen von der Hand des Meisters erhalten, die diesen Gegenstand in verschiedenen, an Mächtigkeit der Auffassung miteinander wetteifernden Kompositionen behandeln; eine der Zeichnungen, vielleicht die großartigste von allen (im Britischen Museum), scheint der Alterszeit des Meisters anzugehören (Abb. 111).

Michelangelo überlebte seine sämtlichen Brüder. Giovan Simone starb 1548, Sigismondo 1555. Beide hinterließen keine Nachkommenschaft, und Michelangelo verzichtete auf ihr Erbe zugunsten von Buonarrotos Sohn Leonardo. Diesem seinem Neffen, mit dem er bis in seine letzten Tage einen regen Briefwechsel unterhielt, kam von nun an all sein sorgender Familiensinn zugute. Ein Verlust, der den einsamen Mann ebenso hart traf, wie der Tod eines Angehörigen, war der Tod seines Dieners Urbino (Francesco d'Amadore), der fünfundzwanzig Jahre lang sein Hauswesen besorgt hatte. Urbino war bei der Ausführung des Juliusgrabmals mit beteiligt gewesen und besaß auch hinsichtlich der Freskomalereien des Meisters ein nicht zu unterschätzendes Verdienst; er war nämlich von Papst Paul III. angestellt worden, die Fresken in der Sixtinischen und der Paulinischen Kapelle regelmäßig abzustäuben und von den Rußteilchen, welche bei festlichen Beleuchtungen anflogen, zu säubern; wie nützlich diese Vorsichtsmaßregel war, die nach dem Willen Pauls III. niemals unterlassen werden sollte, später aber doch noch versäumt wurde, hat die Zeit gelehrt. Als Urbino erkrankte, ließ der siebzigjährige Michelangelo es sich nicht nehmen, selbst an dessen Krankenlager zu wachen; die Briefe, die er über den Tod des treuen Dieners geschrieben hat, sind der rührendste Beweis von der Herzensgüte, die sich unter seiner rauhen Außenseite verbarg.

Nachdem Michelangelo in zwei Künsten verzichten gelernt hatte, blieb ihm die dritte: die Baukunst. Hier konnte er alle seine Schaffensgedanken zu vollkommenem Ausdruck bringen, ohne seinem Körper Anstrengungen zuzumuten, denen dieser nicht mehr gewachsen war; hier genügten Zeichnungen, und die Lust und Kraft zum Zeichnen behielt er fast bis zum letzten Lebenstage.

Seine Ernennung zum Ersten Architekten des Vatikans im Jahre 1535 blieb zunächst eine bloße Ehrung. Erst zehn Jahre später nahm Papst Paul III. ihn als Baukünstler in Anspruch. Alessandro Farnese hatte schon als Kardinal, um seiner Familie in Rom einen Wohnsitz zu gründen, den Bau eines großen Palastes in der Stadt anfangen lassen. Nach seiner Erwählung zum Papst ließ er dem Gebäude eine reichere und stattlichere Gestalt geben, als anfangs geplant war. Sein Architekt war Antonio da Sangallo, der Bauleiter von St. Peter, ein Neffe jenes Giuliano da Sangallo, der zu Michelangelos ersten römischen Freunden gehört hatte. Das Gebäude wurde nach Art der Florentiner Paläste um einen viereckigen Hof herumgelegt; nach dem Hofe zu entfaltete es Leben und Reichtum der Gliederung, nach außen hin zeigte es sich ernst und abgeschlossen. Michelangelo wurde zur Mitwirkung am Bau des Farnesischen Palastes herangezogen durch einen vom Papst veranstalteten Wettbewerb. Es handelte sich um Feststellung der Form des obersten Abschlusses der Außenseiten, des zusammenfassenden und bekrönenden Gesimses. Der Papst entschied sich für Michelangelos Entwurf und befahl dessen Ausführung. Im Herbst 1546 starb Sangallo, und Michelangelo bekam die Leitung des Baues. Das schöne, mächtig ausladende Kranzgesims ist wesentlich

mitbestimmend für die großartige Wirkung der Straßenfront des Palastes Farnese (Abb. 117). Auch das oberste Geschoß der Hofarchitektur wurde von Michelangelo ausgeführt (Abb. 115 u. 116).

Der Tod Sangallos hatte für Michelangelo die wichtigere Folge, daß er an dessen Stelle als Leiter des Neubaues von St. Peter berufen wurde. Die Ernennung geschah durch ein Breve vom 1. Januar 1547, das dem Meister die Vollmacht erteilte, daß er alle Pläne ändern und ganz nach Gutdünken bauen und niederreißen dürfe, und ihn zugleich den Verwaltern des Kirchenbaues gegenüber vollständig unabhängig machte, ihn sogar von jeder Verpflichtung einer Rechnungsablage entband. Nachdem Papst Paul III. gestorben war (10. Novem-

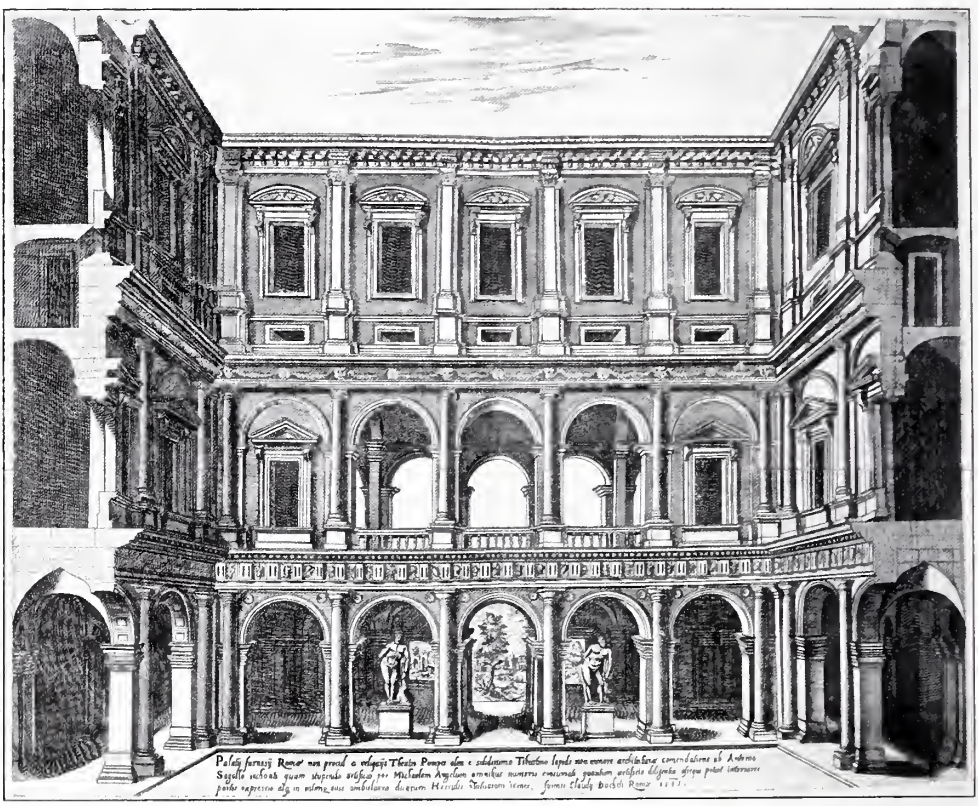


Abb. 115. Der Palast Farnese zu Rom. Schnitt durch den Hof. Kupferstich des 16. Jahrhunderts. (Zu Seite 130.)

ber 1549), bestätigte dessen Nachfolger Julius III. (1550 bis 1555) alle jene Vollmachten. Die Ernennung Michelangelos lautete auf Lebenszeit, und durch den mehrmaligen Wechsel auf dem päpstlichen Thron, den er noch erlebte, blieb seine Stelle als Bauleiter des Petersdomes unberührt. Wohl fehlte es während der siebzehn Jahre von Michelangelos Tätigkeit an diesem Riesenbau niemals an Zank und Ärger. Mißgunst und Besserwissenwollen suchten dem Meister zu schaden. Viel mehr aber noch machten ihm die Bauverwalter zu schaffen, die, unwillig über die Verkürzung ihrer früheren Rechte und auch wohl unzufrieden mit der scharfen Beaufsichtigung, die hinsichtlich ihrer Ehrlichkeit stattfand, bald offen, bald heimlich mit immer neuen Angriffen gegen Michelangelo hervortraten. Mit unanfechtbarer Sieghaftigkeit wies der Meister alle Angriffe, welcher Art sie auch sein mochten, zurück.

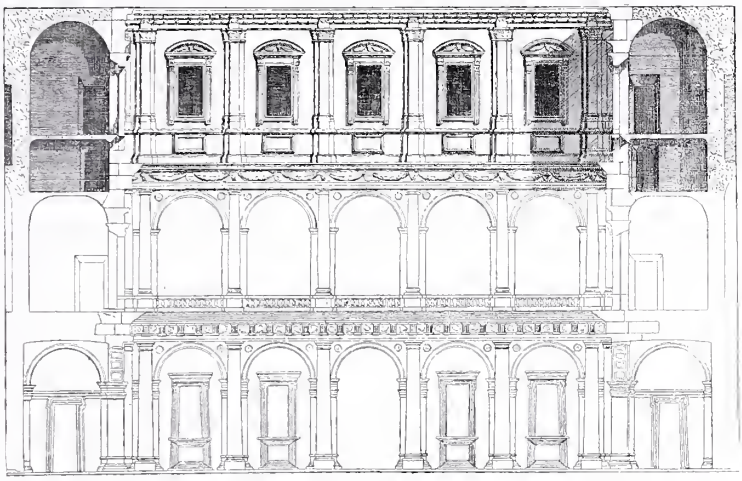


Abb. 116. Schnitt des Hofes vom Palast Farnese in Rom. (Der von Michelangelo entworfene Teil ist durch Schattierung hervorgehoben.) (Zu Seite 130.)

Michelangelos Anteil an der endgültigen Gestalt der Peterskirche ist sehr bedeutend. Zwar bezeichnete er selbst sich nur als den Ausführer der Pläne des Bramante, auf die er, unter Verwerfung der von Antonio da Sangallo geplanten Änderungen, zurückkam. Aber er besaß gar nicht die Fähigkeit, nur die künstlerischen Absichten eines andern zu verwirklichen. Er hat dem gewaltigen Kirchenraum die Eigenart seines Wesens aufgeprägt, indem er, um die Größe und Höhe des Mittelraumes zu gesteigerter Wirkung zu bringen, die Umgebung dieser riesigen Vierung in allen Teilen enger machte. Wie demnach im Innern drei Arme des gleicharmigen Kreuzes, als das der Grundriß durch Bramante festgesetzt worden war, nebst den sie verbindenden Räumen die von Michelangelo gewollte Gestalt zeigen, so ist auch das Äußere dieser Teile — also des ganzen Körpers der Kirche mit Ausnahme des im siebzehnten Jahrhundert gebauten, den künstlerischen Absichten Bramantes und Michelangelos widersprechenden Langhauses — durch ihn bestimmt worden, in den großen Glede-

Abb. 117. Der Palast Farnese zu Rom. Straßenansicht. (Zu Seite 130.)

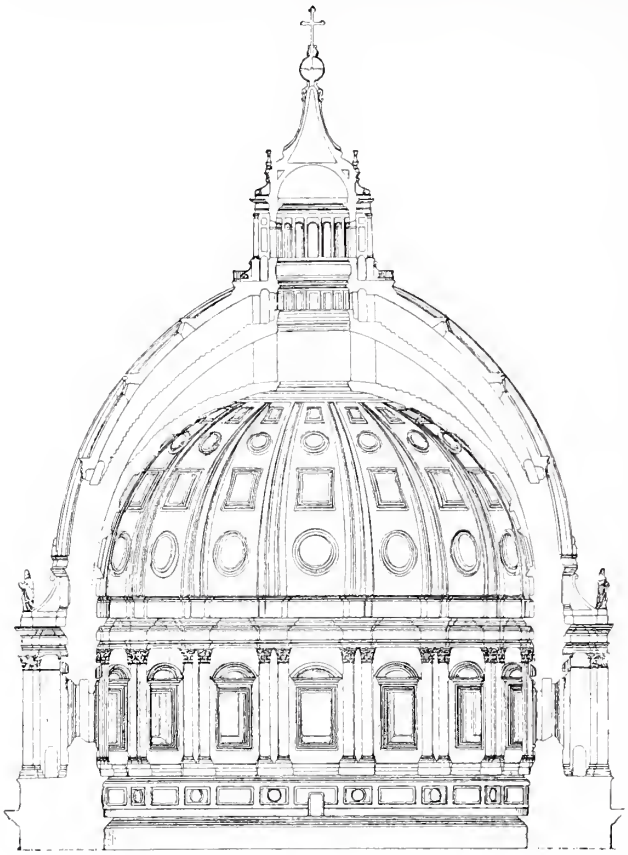


Abb. 118. Durchschnitt von Michelangelos Modell für die Kuppel der St. Peterskirche zu Rom. (Zu Seite 132.)

rungen sowohl wie in den Einzelheiten (Abb. 120 und 121). Seine große baukünstlerische Tat aber ist die Kuppel. Schon gleich im Beginn seiner Tätigkeit als Baumeister von St. Peter beschäftigte ihn der Gedanke an den Höhenabschluß des Riesendomes, an die äußere Umschließung des Kuppelgewölbes, das über der Vierung schweben und die das Grab des Apostels bergende Mitte der Kirche decken sollte. Bramantes Plan ordnete über der hohen senkrechten Trommel des Kuppelbaues eine Bedachung in Gestalt einer Kuppel an, die flacher war als die innere Wölbung. Michelangelo aber hatte die hoch ansteigende Kuppel des Domes seiner Heimatstadt vor Augen stehn; deren Maße ließ er sich im Jahre 1547 schicken. Zehn Jahre später war der Bau so weit gediehen, daß der Aufbau der Kuppel beginnen sollte. Michelangelo machte eigenhändig ein Tonmodell, und nach diesem wurde das große Holzmodell hergestellt, das heute noch in der Peterskirche aufbewahrt wird und das für die Ausführung im wesentlichen maßgebend geblieben ist (Abb. 118 u. 119). Mit unendlich feinem Gefühl hat Michelangelo den Umriß der Rundung geformt. Wer Rom von weitem sieht, empfängt einen unauslöschlichen Schönheitseindruck, der ausgeht von der Kuppel von St. Peter. Die mächtige Form, die nicht nur die Stadt, sondern das ganze Landschaftsbild beherrscht, löst ein Empfinden reiner künstlerischer Harmonie aus. In der Nähe freilich ist es schwerer, zu einem ungetrübten Genusse zu kommen. Bei der Ansicht vom Petersplatze aus wird der Kuppel alle Wirkung entzogen durch die dem langen Vorderhause vorgelegte Fassade, hinter der sie versinkt. Nur an der entgegengesetzten, östlichen Seite lassen sich einige Standpunkte finden, wo das vom Künstler beabsichtigte Verhältnis zwischen dem Körper der Kirche und dem Kuppelbau noch zur Erscheinung kommt, wo die Kuppel sich an ihrer Stelle im Zusammenhange einer großen Komposition zeigt (Abb. 120).

Schon vor Beginn seiner Bautätigkeit für Paul III. wurde Michelangelo von der Stadt Rom zur Lösung einer großen Aufgabe herangezogen. Die geschichtlich bedeutsamste Stelle der Stadt, das Kapitol, sollte ein würdiges Aussehen bekommen. Nachdem Michelangelo seine ersten Ratschläge hierzu gegeben hatte, ehrte ihn die Stadt durch Verleihung des römischen Bürgerrechtes, gegen Ende des Jahres 1537. Er entwarf, an das Vorhandene anknüpfend, eine großartige Anlage. An dem kleinen freien Platze auf dem Kapitolinischen Hügel standen zwei ungleichartige Gebäude, zusammenhanglos und schiefwinkelig gegeneinander gestellt: ein mittel-

alterlicher Burgbau war der Palaſt des Senates, als Palaſt der Konſervatoren war im fünfzehnten Jahrhundert ein Neubau errichtet worden. Michelangelos Plan gab dem Platz eine ebenmäßige Geſtalt durch ein dem Konſervatorenpalaſt gegenübergeſtelltes und unter demſelben Winkel wie dieſer gegen den Senatspalaſt gerichtetes Gebäude. Ein harmoniſches Zuſammenwirken der äußeren Erſcheinung der drei Paläſte wurde hergeſtellt. Der Zugang zu dem ſo von drei Seiten eingeſchloſſenen Platze wurde an die offene vierte Seite, wo der Hügel ſteil abfiel, gelegt, in Geſtalt einer mächtig breiten Treppe. Rechts und links von dem Treppenaufgang bildete eine mit antiken Marmorwerken geſchmückte Baluſtrade den Abſchluß des Platzes gegen den Abhang. In der Mitte des ſchön geebneten Platzes ſtand auf einem hohen Sockel das eherne Reiterbild des Kaiſers Marcus Aurelius. Dieſes ehrwürdige Denkmal des Altertums ſtand ſchon in Wirklichkeit da, als Michelangelo den Plan ausarbeitete; er hatte es 1538 aufgeſtellt. — Der Entwurf Michelangelos für die Anlage des Kapitolplatzes iſt erhalten in einem Kupferſtich des Architekturzeichners Du Perac aus Paris (Abb. 113). Für die Verwirklichung des ſchönen Planes fehlte es an Mitteln. Aber ein Anfang wurde gemacht. Die wundervoll erdachte Freitreppe, die Michelangelo der Schauſeite des Senatspalaſtes vorlegte, war vor 1550 fertig. Auch der große neue Aufgang zum Platze wurde noch bei ſeinen Lebzeiten angelegt. Der Umbau des Konſervatorenpalaſtes wurde bald nach ſeinem Tode, unter Cavalieris Leitung, vorgenommen, der Neubau des gegenüberliegenden, zum Muſeum beſtimmten Palaſtes erſt im ſiebzehnten Jahrhundert. Die ſpäteren Architekten ſind in manchen Einzelheiten — nie zum Vorteil — von dem Entwurf des Meiſters abgewichen. Aber das Ganze des prächtigen Bildes, das Michelangelo in der Anlage des Kapitolplatzes geſchaffen hat, ſpricht als ein echtes Erzeugnis ſeines Geiſtes zum Beſchauer. Wunderbar iſt es, wie der Künſtler verſtanden hat, dem kleinen Platze ein Anſehn von Größe zu geben und mit nicht ſehr umfangreichen Gebäuden eine ſtattlich ſtolze Wirkung zu erzielen. (Abb. 114).

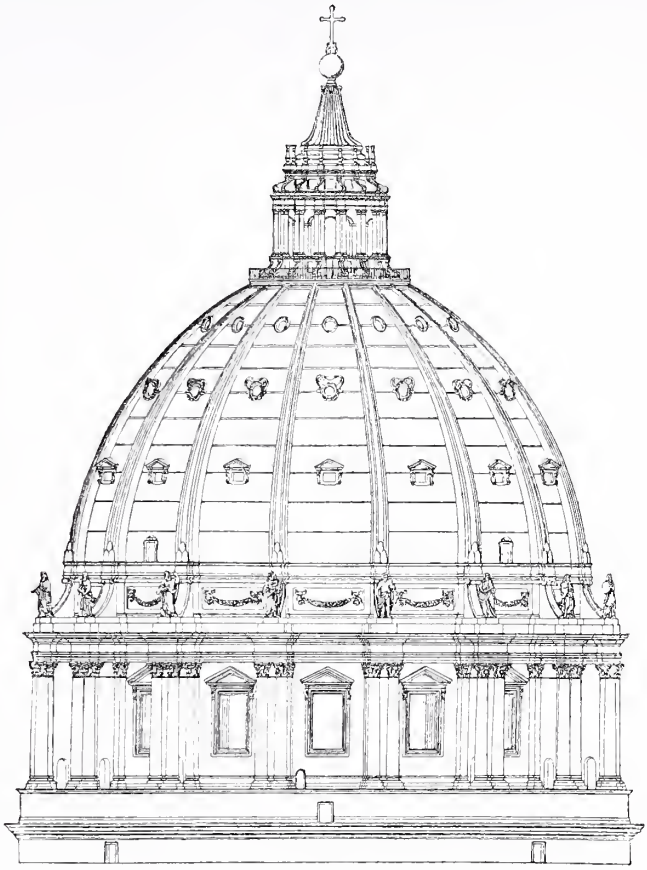


Abb. 119. Äußeres von Michelangelos Modell für die Kuppel der St. Peterskirche zu Rom. (Zu Seite 132.)

Noch mancherlei Aufgaben traten an Michelangelo im neunten Jahrzehnt ſeines Lebens heran.

Im Jahre 1559 übernahm er den Weiterbau der unter Leo X. begonnenen Nationalkirche der Florentiner in Rom (S. Giovanni de' Fiorentini); doch kamen ſeine hierauf bezüglichen Pläne nicht zur Ausführung, weil ſie zu koſtſpielig waren.

In dem nämlichen Jahre erhielt er einen Brief von der Königin Katharina von Frankreich, mit der Bitte um die Anfertigung eines ehernen Reiterstandbildes für ihren im Turnier umgekommenen Gemahl. Nicht umsonst berief sich die Tochter Lorenzos de' Medici auf die alte Anhänglichkeit Michelangelos an ihr Haus, um derentwillen sie hoffte, daß der Meister ihr gegenüber sich nicht mit seinem hohen Alter entschuldigen werde. Michelangelo willigte ein, eine Zeichnung für das Reiterstandbild Heinrichs II. zu entwerfen; die Ausführung übertrug er dem Daniele da Volterra. Durch dessen Tod (1567) wurde die Vollendung des angefangenen Werkes vereitelt.

Von Pius IV., der, als der dritte Mediceer auf dem päpstlichen Throne, im Jahre 1559 auf Paul IV. folgte, wurde Michelangelo für verschiedenartige Unternehmungen in Anspruch genommen. Schon unter Paul III. war er bei der Verstärkung der Stadtbefestigung zu Rate gezogen worden. Jetzt bekam er den Auftrag, Entwürfe zu machen für schmuckvolle neue Tore, die in die alten Mauern eingebaut werden sollten. Nach seiner Zeichnung wurde der Torbau ausgeführt, der die vermauerte alte Porta Nomentana ersetzte und nach dem Papste den Namen Pinstor, Porta Pia, bekam. Die künstlerische Erfindung des Meisters tritt an dem der Stadt zugewendeten Portal des befestigten Durchganges in Erscheinung, das er in einer schon von Vasari als befremdlich empfundenen, aber unbestreitbar sehr wirkungsvollen Weise gestaltete (Abb. 112). Über dem marmornen Mediceerwappen oben am Portalbau war ein turmartiger Aufsatz geplant; aber der wurde weggelassen, der jetzt vorhandene Aufsatz ist neu, unter Pius IX. bei einer Wiederherstellung des Tores (1853) errichtet. — Ferner zeichnete Michelangelo einen Entwurf für das Grabmal, das Pius IV. seinem Bruder, dem Markgrafen von Marignano, im Dom zu Mailand errichten ließ. In den Ruinen der Thermen des Diokletian legte er ein Kartäuserkloster an; der verhältnismäßig wohlerhaltene große Saal der Thermen wurde hierbei, mit möglichster Schonung des Vorhandenen, in eine Kirche (S. Maria degli Angeli) verwandelt. Leider ist die Kirche durch eine im achtzehnten Jahrhundert vorgenommene Umänderung in ihrer Wirkung beeinträchtigt worden. Der hundertsäulige Klosterhof dient jetzt, als Teil des römischen Nationalmuseums, zur Aufnahme antiker Marmorwerke; in seiner Mitte steht der Rest einer Gruppe von Zypressen, die der hochbejahrte Meister eigenhändig gepflanzt haben soll.

Michelangelo dachte wohl bisweilen daran, seine Tage in der Heimat zu beschließen. Der Herzog Cosimo I. von Florenz versuchte wiederholt und in der liebenswürdigsten Weise, ihn zur Übersiedelung zu bewegen. Schließlich hätten weder die Beschwerden des Greisenalters, noch auch die Unzufriedenheit mit den politischen Verhältnissen von Florenz ihn an der Rückkehr in die Heimat verhindert; aber der Bau von St. Peter war ein Band, das ihn unlösbar in Rom festhielt. Es erschien ihm als eine schwere Sünde, diesen Bau zu verlassen, an dem er nicht um irdischen Lohnes willen — er hatte jede Art von Gehalt oder Entschädigung abgelehnt, als er die Anstellung annahm —, sondern aus Frömmigkeit und Liebe zu Gott wirkte. So widmete er dem Petersdom den letzten Rest seiner Kräfte. — Die Füße fingen an, ihm den Dienst zu versagen. Er ritt seitdem zum Bauplatz; früher war es ihm eine Freude gewesen, schöne Pferde zu meistern, jetzt nahm er ein ruhiges Maultier. — Er sah den stolzen Kuppelbau emporwachsen, das letzte große Wunder seines Schöpfergeistes. Der senkrechte Teil kam unter seinen Augen zur Vollendung. Aber es war ihm nicht vergönnt, die Rundung der Kuppel sich gegen den Himmel wölben zu sehn.

Am 14. Februar 1564 fühlte Michelangelo sich unfähig zum Arbeiten. Tags darauf wurde er von einer großen Schläfrigkeit befallen. Er wollte sie durch einen Spazierritt vertreiben; aber die Kühle der Witterung und eine Schwäche

Abb. 120. Die St. Peterskirche zu Rom. Ansicht von Osten. (Zu Seite 132.)

in Kopf und Beinen zwang ihn, ins Haus zurückzugehen und in einem ans Feuer gerückten Seſſel Ruhe zu ſuchen. Am 18. Februar, eine halbe Stunde vor Sonnenuntergang, entſchlief er im Beiſein einiger weniger Freunde. Tommaſo de' Cavalieri und Daniele da Volterra waren unter den Getreuen.

Der Leichnam wurde in der Apoſtelkirche aufgebahrt. Der Papſt wollte ihn im Dom von St. Peter, wo ſonſt nur Päpſte zu beſtatten Gebrauch war, beiſetzen laſſen. Aber Michelangelo ſelbſt hatte den Wunſch ausgeſprochen, daß ſein Leib in Florentiner Erde ruhen möge. Dieſen Wunſch teilten der Herzog Coſimo und Michelangelos Neffe, das nunmehrige Haupt der Familie. Leonardo Buonarroti ließ den Sarg mit der Leiche heimlich, als Warenballen verpackt, nach Florenz ſchaffen. Die vor kurzem gegründete Akademie der zeichnenden Künſte

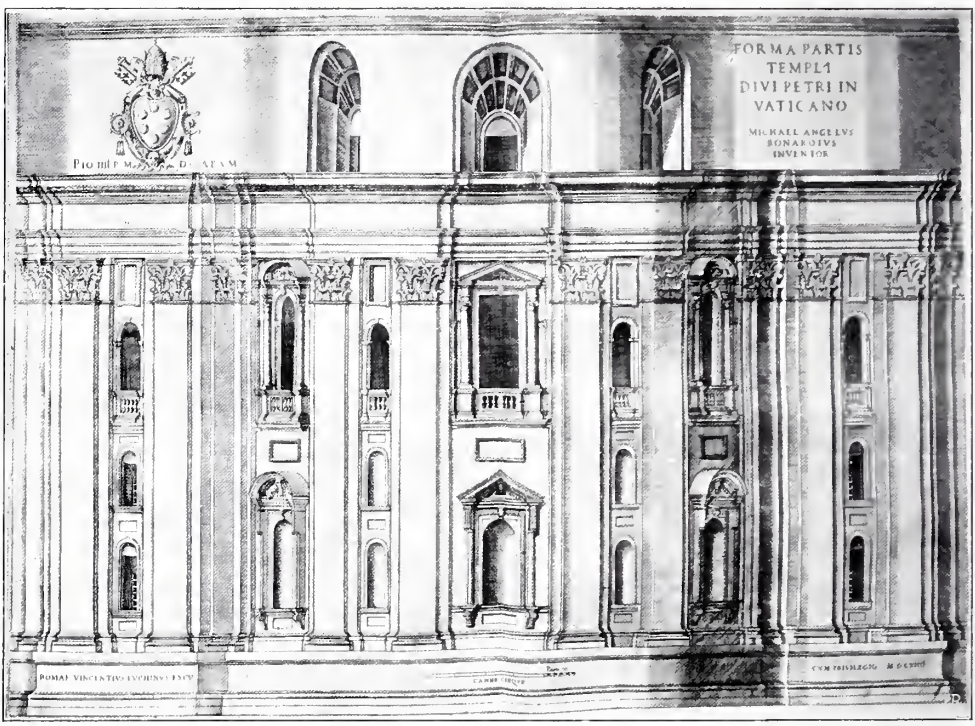


Abb. 121. Teil vom Äußeren eines Kreuzarmes der St. Peterskirche zu Rom, nach Michelangelos Entwurf. Kupferſtich aus dem Jahre 1564. (Zu Seite 132.)

arbeitete das Programm der Beſtattungsfeierlichkeiten aus. Am 12. März, nach Einbruch der Dunkelheit, wurde der Sarg in der Kirche S. Croce, wo ſich der Begräbnisplatz der Buonarroti befand, aufgeſtellt. Ein geiſtlicher Würdenträger, der zugleich Vorſitzender der Kunſtakademie war, ließ den Sarg im Beiſein einer ungeheuren Menſchenmenge öffnen, und man ſah die Züge des Toten noch wohlerhalten. Darauf begannen die Vorbereitungen der Leichenfeier, die auf Koſten des Landesherrn ſo großartig und prunkend, wie Florenz noch keine geſehen hatte, ins Werk geſetzt werden ſollte. Monatelang arbeiteten Maler und Bildhauer an der künſtleriſchen Ausſchmückung der S. Lorenzokirche, die zum Schauplatz der Veranſtaltungen beſtimmt wurde. Am 14. Juli 1564 fand die Feier in der Mediceerkirche ſtatt. Es ſind mehrere ausführliche Beſchreibungen erhalten, die der Nachwelt berichten, mit welchem Aufwand von Kunſt und Pracht die Florentiner ihren großen Toten ehrten. Auch der Text der von

dem Gelehrten Benedetto Varchi gehaltenen Leichenrede ist durch Drucklegung aufbewahrt worden.

Über der Gruft Michelangelos in S. Croce ließ Leonardo Buonarroti ein stattliches Denkmal errichten. Es zeigt die trauernden Gestalten der drei Künste um einen Sarkophag versammelt, über dem in einer Nische des Wandaufbaues die Büste des Meisters steht. Vasari, der getreue Schüler, gab die Zeichnung dazu, Herzog Cosimo schenkte den Marmor. Leider lebt in dem Grabschmuck nichts von dem Geiste des Verstorbenen.

Dem Menschen Michelangelo hat ein Zeitgenosse, Scipione Ammirato, ein schönes Denkmal gesetzt in den Worten: „Neunzig Jahre hat Buonarroti gelebt, und in so langer Ausdehnung der Zeit und der Gelegenheit zu sündigen hat sich nie die Möglichkeit gefunden, ihn mit Recht eines Fleckens oder irgendwelcher Häßlichkeit der Sitten zu zeihen."

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb. Seite

1. Michelangelo Buonarroti. Bildnis von unbekannter Hand. In der Uffizien-Galerie zu Florenz (Titelbild) 2
2. Faunskopf. Federzeichnung. Im Louvre-Museum zu Paris . . 4
3. Die Madonna an der Treppe. Marmorrelief. Im Hause Buonarroti zu Florenz 5
4. Bewegungsstudie. Federzeichnung. Im Louvre-Museum zu Paris 6
5. Anatomische Studien. Federzeichnung. In der Uffizien-Galerie zu Florenz 6
6. Kampf der Lapithen und Kentauren. Marmorrelief. Im Hause Buonarroti zu Florenz 7
7. Leuchtertragender Engel. Marmorfigur. In der Kirche S. Domenico zu Bologna 8
8. Der Heilige Petronius. Marmorfigur. In der Kirche S. Domenico zu Bologna 9
9. Johannes der Täufer als Knabe. Marmorfigur. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin . . . 10
10. Cupido. Marmorfigur. Im Viktoria- und Albert-Museum zu London 11
11. Bacchus. Marmorfigur. Im Nationalmuseum zu Florenz . . . 12
12. Der Apostel Matthäus. Unvollendete Marmorfigur. In der Akademie zu Florenz 13
13. Studie nach einer Leiche. In der Albertina zu Wien 14
14. Pietà. Marmorgruppe. In der Peterskirche zu Rom 15
15. Skizze zu einem Davidstandbild. Federzeichnung. Im Louvre-Museum zu Paris 16
16. David. Marmornes Kolossalstandbild. In der Akademie zu Florenz 17
17. Maria mit den Kindern Jesus und Johannes. Unvollendetes Marmorrelief. In der Akademie zu London 18
18. Madonna. Marmorrelief. Im Nationalmuseum zu Florenz . . 19
19. Die heilige Familie. Ölgemälde. In der Uffizien-Galerie zu Florenz. Farb. Einschaltbild. zw. 20/21
20. Entwurf einer Madonna mit singenden Engeln. Kreidezeichnung. Im Louvre-Museum zu Paris . 21
21. Frauenköpfe. Kreidezeichnung. In der Uffizien-Galerie zu Florenz 22
22. Madonna. Marmorgruppe. In der Liebfrauenkirche zu Brügge . . 23
23. Masken. Rötelzeichnung. Im Museum Wicar zu Lille 24
24. Kopfstudien. Kreidezeichnung. In der Uffizien-Galerie zu Florenz 25
25. Fortuna. Rötelzeichnung, von der Hand eines Nachahmers. In der Uffizien-Galerie zu Florenz . . 26
26. Gruppe aus dem Karton der Schlacht bei Cascina. Kupferstich von Marcanton, aus dem Jahre 1510 27
27. Der Kletterer. Kupferstich von Marcanton nach einer Figur des Schlachtenkartons 28
28. Der sich hastig ankleidende Alte. Kupferstich von Marcanton nach einer Figur des Schlachtenkartons 29
29. Kupferstich von Agostino Veneziano nach der Hauptgruppe des Schlachtenkartons, von 1523 31
30. Studie zu einer Jünglingsfigur an der Decke der Sixtinischen Kapelle. Rötelzeichnung. In der Albertina zu Wien 32
31. Übersichtsblatt über Michelangelos Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle zu Rom. Einschaltbild zw. 32/33
32. Erster Entwurf für die Deckenbemalung der Sixtinischen Kapelle 33
33. Jüngling von der Decke der Sixtinischen Kapelle 34
34. Jüngling von der Decke der Sixtinischen Kapelle 35
35. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Gott scheidet das Licht von der Finsternis 36
36. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die ersten Schöpfungstage 37
37. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Erschaffung Adams. Farbiges Einschaltbild . zw. 38/39
38. Jüngling von der Sixtinischen Kapelle 39
39. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Erschaffung der Pflanzen 40
40. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Erschaffung der Himmelslichter 41
41. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der fünfte und sechste Schöpfungstag 43
42. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Erschaffung Adams (Ausschnitt) 44

Abb. Seite

43. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Erschaffung Adams (Ausschnitt) 45
44. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Erschaffung Evas . 46
45. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Gott segnet das Leben im Wasser 47
46. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies 49
47. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Sündflut (Ausschnitt) 50
48. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Das Opfer Noahs; Die Sündflut 51
49. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Sündflut (Ausschnitt) 53
50. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Jeremias. Farbiges Einschaltbild . zw. 54/55
51. Jüngling von der Decke der Sixtinischen Kapelle 55
52. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Daniel . . 57
53. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Persische Sibylle . . 58
54. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Cumäische Sibylle . 59
55. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Erythräische Sibylle 60
56. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Jesaias . . 61
57. Gewandstudie und Entwurf zu einer nicht ausgeführten Bogenfeldgruppe der Sixtinischen Kapelle. Rötelzeichnung. Im Louvre-Museum zu Paris 62
58. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Libysche Sibylle. Farb. Einschaltbild . . . . . zw. 62/63
59. Frauenkopf. Rötelzeichnung. In der Uffizien-Galerie zu Florenz . . 63
60. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Ezechiel . . 64
61. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Joel . . . 65
62. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Zacharias . 66
63. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Delphische Sibylle 67
64. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Judith 68
65. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Der Prophet Jonas . . 69
66. Gleichzeitige Abbildung des Eckbildes an der Decke der Sixtinischen Kapelle: „Die eherne Schlange". In der Albertina zu Wien . . 70

Abb. Seite

67. Studien zu Kopf und Oberkörper, dem rechten Arm, dem rechten Ohr und der linken Hand des Haman und zu der rechten Hand des Königs auf dem Hamanbilde der Sixtinischen Kapelle. Rötelzeichnung. Im Museum Teyler zu Haarlem 71
68. Ein Stichkappenfeld von der Decke der Sixtinischen Kapelle . . . 72
69. Gruppe von einem Bogenfeld der Sixtinischen Kapelle 73
70. Skizze eines Teiles des geplanten Grabmals für Julius II. Kopie eines verlorenen Entwurfes von Michelangelo. In der Uffizien-Sammlung zu Florenz 74
71. Moses. Marmorne Kolossalfigur. In S. Pietro in vincoli zu Rom 75
72. Überlebensgroßes Marmorstandbild eines Gefangenen. Im Louvre-Museum zu Paris 76
73. Überlebensgroßes Marmorstandbild eines Gefangenen. Im Louvre-Museum zu Paris 77
74. Hockender Jüngling. Unvollendete Marmorfigur. In der Ermitage zu St. Petersburg 78
75. Drei Männer, die einen Toten tragen. Rötelzeichnung. Im Louvre-Museum zu Paris . . . 79
76. Unvollendete Marmorfigur eines Gefangenen. In der Akademie zu Florenz 80
77. Der Sieger. Unvollendete Marmorgruppe. Im Nationalmuseum zu Florenz 81
78. Entwurf eines gelagerten Mannes. Rötelzeichnung. Im Kupferstichkabinett des Britischen Museums zu London 82
79. Allegorie der Wahrheit. Federzeichnung. In der Uffizien-Sammlung zu Florenz 83
80. Entwurf zu einem Doppelgrab für die Medicikapelle zu Florenz. Zeichnung nach einer verlorenen Skizze Michelangelos. In der Albertina zu Wien 85
81. Christus. Marmorstandbild in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom 86
82. Apollo. Marmorstandbild. Im Nationalmuseum zu Florenz . . . 87
83. Skizze zur Mediceischen Madonna. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien 88
84. Seitenansicht der Mediceischen Madonna. Gleichzeitige Federzeich-

Abb. Seite

nung nach dem fertigen Werk. Im Louvre-Museum zu Paris 88
85. Die Mediceische Madonna. Marmorgruppe in S. Lorenzo zu Florenz 89
86. Grabmal des Herzogs von Nemours in S. Lorenzo zu Florenz 90
87. Grabmal des Herzogs von Urbino in S. Lorenzo zu Florenz . . 91
88. Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours. Marmorfigur . . 94
89. Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino. Marmorfigur . . . 95
90. Die Nacht. Marmorfigur. In S. Lorenzo zu Florenz . . . 96
91. Der Tag. Marmorfigur. In S. Lorenzo zu Florenz 97
92. Der Abend. Marmorfigur. In S. Lorenzo zu Florenz . . . 98
93. Der Morgen. Marmorfigur. In S. Lorenzo zu Florenz . . . 99
94. Die Grablegung Christi. Ölgemälde. In der Nationalgalerie zu London. Farbiges Einschaltbild . . . . . zw. 100/101
95. Der Sturz Phaethons. Kreidezeichnung. Im Britischen Museum zu London 103
96. Der Verdammte. Rötelzeichnung. In der Uffizien-Galerie zu Florenz 104
97. Das Jüngste Gericht. Freskogemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom 105
98. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Die Mittelgruppe mit dem Weltenrichter 106
99. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Christus und Maria 107
100. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Engel mit dem Kreuz und der Dornenkrone 110
101. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Engel mit der Marterſäule 111
102. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Gruppe von Heiligen über den Begnadigten 112
103. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Gruppe von Heiligen über den Verworfenen 113
104. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Die Auferstehenden und die Begnadigten 115
105. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Die Engel mit den Posaunen und der Höllenfährmann 116
106. Ausschnitt aus dem Gemälde des Jüngsten Gerichts: Die Verdammten 117
107. Unterteil des Grabmals Julius' II. in der Kirche S. Pietro in vincoli zu Rom 118
108. Brutus. Marmorbüste. Im Nationalmuseum zu Florenz . . 119
109. Die Bekehrung des Paulus. Freskogemälde in der Pauliniſchen Kapelle zu Rom. 120
110. Die Kreuzigung des Petrus. Freskogemälde in der Pauliniſchen Kapelle zu Rom. 121
111. Die Auferstehung Christi. Kreidezeichnung. Im Britiſchen Museum zu London. 122
112. Die Porta Pia zu Rom. Stadtseite 123
113. Michelangelos Entwurf für die Anlage des Kapitolsplatzes zu Rom. Kupferstich von Etienne Du Perac 125
114. Der Kapitolsplatz zu Rom . . . 127
115. Der Palast Farneſe zu Rom. Schnitt durch den Hof. Kupferstich des 16. Jahrhunderts . . 130
116. Schnitt des Hofes vom Palast Farneſe in Rom 131
117. Der Palast Farneſe zu Rom. Straßenansicht 131
118. Durchschnitt von Michelangelos Modell für die Kuppel der St. Peterskirche zu Rom . . 132
119. Äußeres von Michelangelos Modell für die Kuppel der St. Peterskirche zu Rom 133
120. Die St. Peterskirche zu Rom. Ansicht von Osten 135
121. Teil vom Äußeren eines Kreuzarmes der St. Peterskirche zu Rom, nach Michelangelos Entwurf. Kupferstich aus dem Jahre 1564 136

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01368 4077